PLASTYKA



[5]

WARSZAWA • LISTOPAD • 1936 • WYDAWNICTWA ROK II • Nr 4 (14-15-16).

PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Nr 4 (14 — 15 — 16) LISTOPAD 1936 r.

TREŚĆ:

str.
Bez komentarzy – M. . . . 265
M. S. „Batory" – Z. Czasznicka . . . 267
Krytyka krytyków – Cz. Knothe . . . 290
Kolumna architektoniczna — M. Leykam . . . 295
Trzy wystawy . . . 297
Za granicą piszą . . . 301
Z wydawnictw i czasopism . . . 302
Malarstwo warszawskie XIX w. – z art. dr. J. Sienkiewicza . . . 305
Bibliografia . . . 306
Kronika: Z żałobnej karty . . . 308
Z życia sztuki w kraju . . . 309
Kronika zagraniczna . . . 314
Komunikat Zarządu Bloku Z. A. P. . . . 319
Powszechne Zrzeszenie Nauczycieli Rysunku . . . 319

ILUSTRACJE:

Na okładce: B. Cybis. – Fragment dekoracji w barze na M. S. „Batory".
W tekście: (str. 267 – 289 fotografie wnętrza M. S. „Batory"). C. Wdowiszewski – Kopia portretu Batorego (267). B. Cybis – Fragmenty dekoracji w barze (268, 269, 270, 272). S. Brukalski – Bar (273). E. Manteuffel i A. Wajwód – Fragmenty dekoracji w palarni turystycznej (274, 275). Salon turystyczny (276). F. Strynkiewicz – Rzeźba - lampa (277). Salon turystyczny (278). W. Jastrzębowski – Kapliczka (279). L. Pękalski i A. Kossowski – Malowidła w kapliczce (280, 281). L. Niemojewski – Kapliczka (282). J. Kubicki – Malowidła w pokoju dziecinnym (283, 284, 285, 286). Pokój dziecinny (287). Jadalnia turystyczna (287). Kabina luksusowa (288). Weranda (288). J. Konarska – Fragment gobelinu (289). Dwa plakaty (290). R. Świerczyński – Projekt Państw. Urzędu Patentowego (294, 295, 296). VI Triennale w Mediolanie (298, 299). Z. Waliszewski — Balzac (308). B. Dąbrowski – Pelizzaro, kupiec warszawski (310). A. Kenar — Model płaskorzeźby w kapliczce na Rossie (313). F. Vignoli – Wioślarz (315). J. Klukowski – Piłka nożna (316). A. Wamper – Rzucająca oszczepem (317).

REDAKTOR: Mieczysław Schulz. **SEKRETARZ REDAKCJI:** Stanisław Rogoyski.
Redaktor przyjmuje od 5 – 7 g. wiecz. w piątki w lokalu „Ładu".

KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Zofia Czasznicka.
Zastępstwo: Anna Targońska.

KOMITET REDAKCYJNY: Z. Czasznicka, Cz. Knothe, E. Kokoszko, E. Manteuffel, W. Wincze, St. Rogoyski, M. Schulz, M. Sigmund.

ZARZĄD WYDAWNICTWA „PLASTYKI": H. Kenarowa, E. Manteuffel, R. Schneider, W. Wincze.

WARUNKI PRENUMERATY MIESIĘCZNIKA „PLASTYKA": kwartalnie (3 zeszyty) zł 5; półrocznie (6 zeszytów) — zł 10; rocznie (12 zeszytów) — zł 20. Cena egzemplarza pojedyńczego – zł 2; za granicą: w Europie zł 2 gr 80, w Ameryce zł 3.

CENY OGŁOSZEŃ: Przed i za tekstem: $^1/_1$ str. — zł 150; $^1/_2$ str. — 80; $^1/_4$ str. – zł 40. Na okładce: 3 strona — zł 200; 4 strona — zł 250.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład", tel. 254-82. Konto P. K. O. 1308.

B E Z K O M E N T A R Z Y

„Sztuka i technika w życiu współczesnym". Wystawa pod taką nazwą odbędzie się w Paryżu, w maju r. 1937. Wystawa Międzynarodowa. Polska ma wziąć w niej udział. Wiadomo o tym od r. 1933. Ale my mamy czas. Skoro ostatni termin zgłaszania pawilonów upływa 15 lipca r. b., to Polski Komitet Organizacyjny na miesiąc przed tym terminem, 15 czerwca, ogłasza dopiero konkurs na pawilon. Projekty muszą być gotowe w dwa tygodnie. Komisarz wystawy, prof. L. Niemojewski, nie mając czasu ogłosić jak należy otwartego konkursu, zwraca się do siedmiu warszawskich architektów. PAT w rozesłanym komunikacie stwierdza, że pawilon polski ma sąsiadować z pawilonem perskim, opracowywanym przez Francuza, i niemieckim — przez Niemca. Więc konkurencja groźna. Wszelako termin dwutygodniowy na zaprojektowanie pawilonu musiał wystarczyć zaproszonym architektom. Architektowi R. Guttowi wystarczył nawet tydzień, gdyż na tydzień przed zamknięciem konkursu został zaproszony do wzięcia w nim udziału.

W rezultacie projekty są. Inna sprawa, że wszystkie na nic. Bo otrzymaliśmy inny teren, po Chili. Czyli rzecz całą trzeba robić na nowo. A że na rozpisywanie konkursu tym bardziej nie ma czasu teraz, skoro go nie było w czerwcu, do ostatecznego opracowania projektu powołano dwóch z owej siódemki: arch. Pniewskiego i arch. Brukalskiego, ponieważ — jak powiada komisarz wystawy — „ci dwaj autorzy zdawali się w swych koncepcjach zbliżać najbardziej do tych planów organizacyjnych, jakie poczęły się zarysowywać w łonie komitetu..."

Pomijamy subtelność tego uzasadnienia, jak również ewentualną zgodność koncepcyj tych dwóch autorów z planami, które były jeszcze w łonie. Chodzi o co innego.

Chodzi mianowicie o to, jakie metody pracy artystycznej u nas się stosuje. Gdy na trzy lata przed imprezą wie się o niej i ma się wziąć w niej udział, nic się nie robi przez cały czas, dopiero w ostatniej chwili, domowym sposobem, na gwałt wykonywa się robotę na pokaz. Apeluje się do improwizatorskich zdolności Polaków. W głębokim bowiem lekceważeniu i pogardzie pozostaje u nas codzienny, wytrwały trud, cierpliwa ciągłość pracy, która jedynie może zapewnić ustawiczną gotowość do wystąpień, gdy tego zajdzie potrzeba, która daje to, że człowiek nigdy nie jest zaskoczony spadającym na niego zadaniem.

Jak z pawilonem, tak samo z wnętrzami. Dopiero 25 września r. b. ogłoszono konkursy na rozwiązanie wnętrz pawilonu i na gobeliny. Termin składania projektów do 5.XI. Każdy z tych gobelinów ma mieć wielkość $2^1/_2$ m na 9 m, musi więc być tkany pół roku. Artyści zaś pracujący nad wnętrzami przez cały rok chodzili do rozmaitych czynników i pytali o informacje, i znikąd nie mogli ich otrzymać.

Komisarz działu polskiego na wystawie paryskiej został wyznaczony późno. Dlaczego? Bo decyzja wzięcia udziału w wystawie zapadła późno. A dlaczego

późna decyzja? Czyżby tu jakieś koniunkturalne względy wchodziły w rachubę? Na przykład — gorsze lub lepsze stosunki z Francją? Więc się czeka, aż się stosunki wyklarują. Zresztą, po co decydować trzy lata naprzód o takiej błahej rzeczy, jak udział w Wystawie Międzynarodowej? Jeżeli Francuzom, Niemcom, Anglikom potrzeba trzy lata czasu, to nam — gdy się już wreszcie w ostatniej chwili zdecydujemy — wystarczą dwa tygodnie. Powie się temu a temu — i musi zrobić. I zrobić dobrze. Nie może bowiem kompromitować kraju, narodu, państwa. No, i ten a ten zrobi. Jako że w tym narodzie nieprzebrane są pokłady improwizatorstwa, a zamiłowanie do roboty na pokaz równie wielkie, jak lekceważenie dla systematycznych wysiłków.

Że co? Że generalizujemy na podstawie odosobnionego wypadku? Mamy więcej takich improwizacji. Na przykład — wystawa leśna we Lwowie. Na zorganizowanie wystawy meblarstwa, rzeźby w drzewie i snycerstwa dano miesiąc czasu. Zatem w ciągu miesiąca należało zajrzeć do wszystkich szkół artystycznych w Polsce. A że wystawa przypadła na okres letni, więc to zwiedzenie szkół, to przeglądanie i wyszukiwanie najodpowiedniejszych obiektów odbyło się podczas wakacji! Toteż na wystawie były obiekty przypadkowe, a rozmieszczono je w jakiejś wielkiej hali, gdzie mebel wyglądał jak miniatura i był pozbawiony odpowiednich warunków termicznych.

Albo konkurs na pomnik „Zjednoczenie ziem polskich“ w Gdyni! Pomnik ten, zgodnie z warunkami konkursu, miał być zarazem latarnią morską i musiał być połączony z przystanią reprezentacyjną oraz salą przyjęć. Miał on stanąć na końcu mola. Na dwa tygodnie przed terminem składania prac okazało się, że molo rozplanowano na nowo, i że pomnik ma być oddzielony od przystani, która znajdzie się w innym miejscu. Rezultat konkursu był zatem taki, że z osiemdziesięciu nadesłanych prac ani jedna, nawet w przybliżeniu, nie mogła służyć za motyw do nowego rozwiązania. Każdy stający do konkursu wydał na materiał i przewóz ok. 1500 zł, co przy osiemdziesięciu projektach stanowi 120.000 zł. Na nagrody wydano kilkadziesiąt tysięcy złotych. Łącznie z funduszów publicznych i z kieszeni prywatnych przepadło ok. 200.000 zł. Żeby nie mnożyć przykładów w nieskończoność, przypominamy krótko o malowidłach, które miały zdobić salę sejmową. Nieudolna organizacja konkursu spowodowała wyrzucenie w błoto kilkudziesięciu tysięcy złotych. Dużo było zapału, pomysłów, projektów, mówiło się o tym i pisało, i — końcem końców — sejm nie będzie wcale malowany.

*

W roku bieżącym odbyła się, jak wiadomo, Olimpiada w Berlinie. Następna odbędzie się w Tokio w r. 1940. Wobec tego są już czynione przygotowania. Oczywiście nie u nas. We Francji. W połowie listopada r. 1936 otwarta została w Paryżu wystawa p. n. „Sport i artyści“. Nastąpią później inne. U nas podobną wystawę urządzi się zapewne (o ile się ją w ogóle urządzi) na miesiąc przed rozpoczęciem igrzysk. Tak, jak w tym roku — na miesiąc przed Olimpiadą Berlińską.

M.

ZOFIA CZASZNICKA

M. S. „B A T O R Y"



Portret Batorego w hallu głównym. Kopia malowidła współczesnego z krakowskiego klasztoru franciszkanów wykonana przez CZESŁAWA WDOWISZEWSKIEGO.

Statek, jako wielkie wnętrze ruchome, obliczony jest w swej formie i użyciu materiałów w ten sposób, aby jak najlepiej mógł sprostać zadaniom środka komunikacyjnego.

Toteż nie widzimy tam wcale linii poziomych, otwory okienne posiadają inny niż zazwyczaj w domach kształt, obliczony na ciśnienie wody, zmiany atmosferyczne i wytrzymałość materiału.

Ścian nie wykonuje się z tynku, który przy stałym ruchu i wstrząsach nie wytrzymałby długo. Proporcje ścian są całkowicie różne od normalnych spotyka-



B. CYBIS Fragment dekoracji w barze.

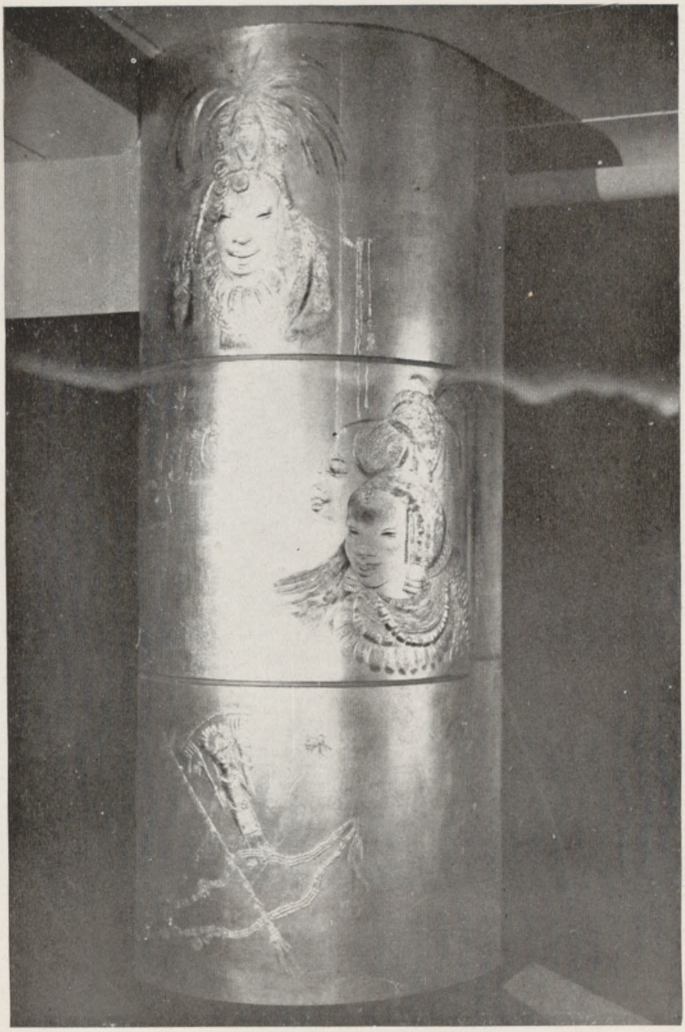
nych na ziemi: wysokości minimalne przy dużych rozpiętościach poziomych. Wszystkie te wyszczególnione cechy wnętrza okrętowego muszą wpływać na koncepcje dekoratorów i zmuszają ich do podporządkowania się specyficznym wymogom, stawianym przez sam charakter i celowość pomieszczeń okrętowych. Artyści-plastycy pracujący na „Batorym" od razu na początku swej pracy spotkali się z wytycznymi opracowanymi przez komisję architektów (w składzie: prof. W. Jastrzębowski, prof. T. Pruszkowski, prof. Z. Niemojewski i St. Brukalski), ustalającymi kolor ścian, dobór materiałów, rysunek podłóg, zastosowanie nowych materiałów do dekoracji, jak linoleum, mozaika itp.

Artysta-dekorator w ramach tych musiał rozwiązać swą koncepcję plastyczną. Z punktu widzenia ustosunkowania się do narzuconych wymogów nasuwa się podział wykonanych prac na kilka grup.

Do pierwszej grupy zaliczymy tzw. malarstwo stalugowe, obrazy zawieszane w kabinach itd. Do niej należą obrazki Hładkówny oraz kopie: „Batory pod Pskowem", wykonana przez J. Zamoyskiego i portret Batorego przez C. Wdowiszewskiego.

 Do drugiej grupy zaliczymy malarstwo tzw. „stosowane", wykonane farbami

na ścianie w sposób zbliżony do malarstwa dekoracyjnego, spotykanego w domach mieszkalnych i gmachach reprezentacyjnych.
Stryjeńska, Umińska, Kubicki, Jaworski i Borowski — oto przedstawiciele tego rodzaju prac.
Do najciekawszej — z punktu plastycznego — grupy należą ci artyści, którzy wyszli z materiału z samego tworzywa. Ich sztuka „organiczna" — uwarunkowana wymogami nie tylko architektów rozwiązujących wnętrze, leez i możliwościami tworzenia kształtów wypływających z nowych materiałów dekoracyjnych — to zdobycze sztuki, które trzeba podkreślić z całym naciskiem. Grupę tę reprezentują Cybis, Manteuffel i Wajwód.
Pierwszy w barze — miejscu o charakterze wybitnie użytkowym — tworzy



B. CYBIS. Fragment dekoracji w barze.



270 *B. CYBIS. Fragment dekoracji w barze.*

powłokę ścian z wynalezionej przez siebie masy, trwałej a odpornej na uszkodzenia. W srebrnej tonacji malowidła podrzeźbiane, o przepysznej fakturze, wprzęgniętej dla spotęgowania wyrazu, dają pełne niespotykanej w naszej sztuce finezji zaoceaniczne wizje.

Kształtowanie, uwarunkowane nowym tworzywem, daje dzieło sztuki przekonywające i pociągające.

Nic więc dziwnego, iż prace Cybisa zwróciły na siebie uwagę Włochów. Toteż otrzymał on zamówienia w Italii na wykonanie dekoracji w masie wynalezionej przez siebie.

Dekorując słupy będące częścią konstrukcyjną statku, Cybis tak potraktował formę malowideł, iż łagodnie łączą się z wygiętą powierzchnią i wtapiając się w nią — przez swój charakter oraz fakturę i kolor — potęgują wrażenie statyczności, osiągają efekty pokrewne rzeźbie lub kuciu w srebrze.

Słupy przeto wywołują w widzu wrażenie pewności, trwałości i zaufania — co jest na statku momentem niezwykle ważnym.

Panneaux ryte w linoleum Manteuffla i Wajwóda, zastosowane do dekoracji ściennej w turystycznej sali barowej, odznaczają się tymi samymi cechami — jeżeli chodzi o stosunek do tematu — co kompozycja Cybisa. Graficzny ich charakter wynika z warunków techniki, jaką operują. Temat: konstelacje gwiezdne — staje się pretekstem do rozmieszczenia plam kolorowych i wyprowadzenia długich, zawijanych linii, przebiegających przez całą powierzchnię płaszczyzny oraz tworzących harmonijne, niemal że abstrakcyjne arabeski. Cztery duże panneaux, zajmujące całą ścianę od góry do dołu, jasne, z rudoczerwonym i czarnym podmalowaniem, stanowią bogatą dekorację baru i są doskonale związane z architekturą przez swe proporcje i ustosunkowanie się do całości.

Jednym z lepszych wnętrz pod względem kolorystycznym jest niewątpliwie salon turystyczny, zakomponowany w kolorze szaro-niebiesko-zielonkawym z odcieniem oksydowanego brązu. Na ogólny ton kolorystyczny najbardziej wpływają szaro-niebieskie obicia mebli, tkanina z „Ładu" (projekt Markowskiej). Mahoniowe drzewo mebli podnosi jeszcze ów ton ogólny przez kontrast. Przebłyski zielonkawo-szare wprowadzają obrazy dekoracyjne Stryjeńskiej, utrzymane w bardzo spokojnym tonie, wiążącym zaś motywem w całości kolorystycznej są dwie świetne rzeźby-lampy Strynkiewicza (brąz oksydowany) i słupy Kenara. Wnętrze to jest wyjątkowo przytulne i mieszkalne i — jako salon — stanowi z pewnością dobre tło dla zróżnicowanych, różnobarwnych strojów pań.

Malowidła Borowskiego w jadalni 3 klasy, malowane od razu na ścianie, łączą się dobrze z architekturą. Poza tym w jadalni 3 klasy bardzo interesujący jest pomysł przerwania i urozmaicenia monotonii wielu mebli, identycznych w formie, przez zróżnicowanie koloru. Mamy zatem na zmianę meble z drzewa malowanego na zielono z obiciem czerwonym i meble czerwone z obiciem zielonym. (W salonie turystycznym również zmienia się kolor obicia mebli: szary i niebieski).

Jest jeszcze jedna mała salka dla dzieci, ciepła i wesoła w kolorze. Wiszą w niej małe obrazki, malowane przez Hładkównę, pełne sentymentu i wdzięku.
„Matka Boska" Kenara w ołtarzu kapliczki w sali turystycznej posiada urok kontemplacyjnej zadumy i świeżość ludowej sztuki religijnej. Rzeźbiona



B. CYBIS. Fragment dekoracji w barze.

w drzewie i pokryta polichromią na złocie przez Bolesława Cybisa — łączy w subtelny sposób wyraz rzeźbionej formy z bogatą grą świateł, światłocienia i barwy.

Komisja artystyczna, rozplanowując wnętrza i rozmieszczając akcenty dekoracyjne, pilnie baczyła na to, by je urozmaicić, polecając każdą salę innemu artyście i uwzględniając jego indywidualne wartości i cechy.

Uniknięto przeto wszelkiego szablonu, monotonii i szarzyzny. Zróżnicowano tematy, sposoby ujęcia i skalę wykonania.

Kubicki podszedł do swej polichromii w ten sposób, iż pokrywa ściany całkowicie malowidłami, nie zamykając ich w jakieś architektoniczne całości.

Każdy kawałek ściany wypełniony jest tematycznym obrazem o jednakowym nasyceniu kolorem, postaciami, drzewami, domkami, pochodem grupowym wielu osób, splecionymi w jakąś jedną wielomówiącą całość. Nawet kawałki ścian nad oknami ubarwione są tą swoistą malarską mozaiką, łączącą w sobie cechy i tkaniny i tapety i malowidła.

Przytulność i ton ciepła spływa na widza ze ścian Kubickiego. Nadmiar treści — wtopiony w subtelny koloryt, wzbogacony walorami fakturowymi farby, kładzionej częstokroć grubo, prawie że w rzeźbiarski sposób — bawi oko, lecz nie narzuca się, dając wrażenie spokojne i zrównoważone. Przy tej wielości przedmiotów Kubicki umiał obdarzyć je wyrazem głęboko artystycznym, stwarzając swoich ludzi, swoje domy i pola, swoje drzewa i zwierzęta.

Szkoda, że rozwiązanie sali nosi w sobie cechy przypadkowości. Dość rażąco rzuca się w oczy niepotrzebne powtórzenie rytmiki prostokątów, przeniesionej z sufitu na posadzkę w innej skali i w niewspółmiernej proporcji. Rozbija to całość wnętrza i niepokoi oko widza.

To samo da się powiedzieć o barze turystycznym. Piękne rozwiązanie ścian przez Cybisa w hałaśliwy i naprzykrzający się sposób rozbija niepotrzebnie poszarpana, przypadkowa suprematystyczna kompozycja posadzki, gdzie ciemne i jasne plamy, małe i duże, dynamicznie rozrzucone, nie trzymają się w płaszczyźnie podłogi, stwarzając niepokój i przykre odczucie w przechodzącym po tych „skaczących" układach.

Bardzo znamiennym jest fakt, iż ci artyści, którzy pracowali na statku (Cybis, Manteuffel, Wajwód i Kubicki), dali najlepsze rozwiązanie całości i wypowiedzieli się całkowicie w swoich pracach dekoracyjnych.

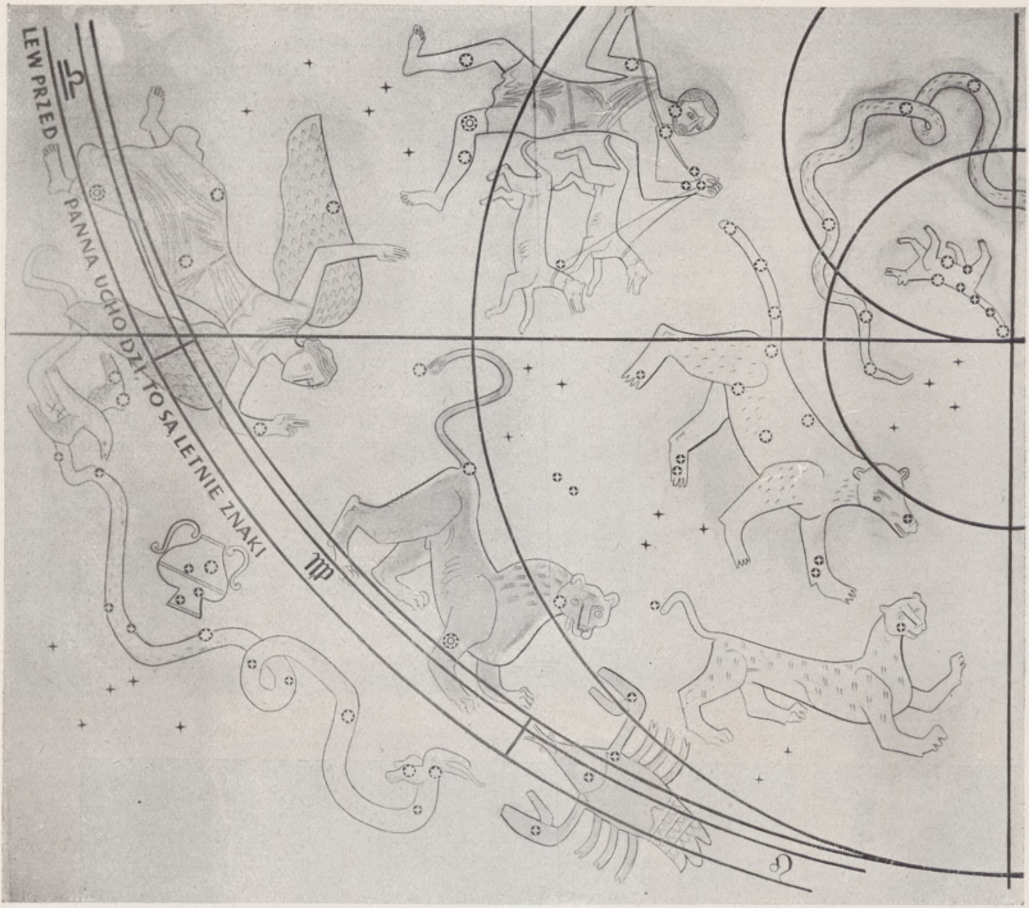
Zetknięcie się bezpośrednio z wnętrzem, przejęcie się życiem statku, warunkami dekorowanej sali zbliżyło ich do tematu, napełniło sentymentem pobudzającym twórczość, co się wybitnie odbiło na sposobie wykonania powierzonego im zadania.

Toteż Umińska i Jaworski, malujący w Warszawie, siłą rzeczy nie mogli całkowicie dostosować się do warunków dekorowanego wnętrza.

Cztery połączone panneaux dekoracyjne Jaworskiego w palarni trzeciej klasy tworzą dosyć dużą powierzchnię, nie związaną (szczególnie kolorem) z całością wnętrza.

S. BRUKALSKI. Bar.





E. MANTEUFFEL i A. WAJWÓD. Fragment dekoracji palarni turystycznej.

Umińska w barze trzeciej klasy miała do wypełnienia kompozycją malarską określoną powierzchnię o kształcie trudnym, ograniczonym i zamkniętym drewnianą ramą. Założenie malarskie postawione przez autorkę polegało na unikaniu schematu stylizacyjnego, wszelkich interpretacji w kierunku spłaszczenia figur. Toteż kompozycja figuralna o ujęciu walorowo naturalistycznym nie może utrzymać się w płaszczyźnie ściany — przestaje być obrazem dekoracyjnym i wkracza w dziedzinę obrazu stalugowego, nie związanego ze ścianą.

W jadalni Z. Kamiński w sposób prosty zdobi ściany inkrustacjami w drzewie o charakterze rysunkowym, w kompozycji swobodnie niezamkniętej, opartej na wyczuciu równowagi plam jasnych i ciemnych.

W salonie turystycznym oraz jadalni trzeciej klasy umieszczono ołtarzyki w niszach zasuwanych drzwiami. Wyzyskano przez to maksymalnie miejsce, gdyż



E. MANTEUFFEL i A. WAJWÓD. Fragment dekoracji palarni turystycznej.

poza czasem nabożeństw ołtarze są oddzielone zasuwą od reszty pomieszczenia, służącego codziennemu celowi. Architekturę ołtarzyków opracowali: jednego — W. Jastrzębowski, drugiego L. Niemojewski. Ten ostatni usiłował dać rozwiązanie oparte na rytmice pionów i poziomów, spokojnie zamknięte w prostej sylwecie, gdzie akcentem dominującym jest rzeźba Z. Kamińskiej, związana z czterema obrazami utrzymanymi w ciepłej gamie, umieszczonymi w skrzydłach ołtarza, których autorami są L. Pękalski i A. Kossowski. Kontrast pionów rzeźby — syntetycznej i poważnej w formie — z małymi, migotliwymi w barwie obrazami malarzy daje bardzo szczęśliwe rozwiązanie spokojnej mensy Z. Niemojewskiego.

Ołtarz W. Jastrzębowskiego jest prostszy i bardziej zwarty. Ascetyczna powaga architektury wieńczy się płaskorzeźbą Kenara, złoconą i polichromowaną.
Bardzo miłym zakątkiem, usposabiającym do wytchnienia i wesela, jest we-



Salon turystyczny.

randa turystyczna. Przepojona światłem, otwarta przestrzeń ujęta została w spokojne obramienie architektoniczne, gdzie zieleń kwiatów miękko łączy się ze swobodnie potraktowaną mozaiką podłogi Szparkowskiego w asymetrycznym układzie oraz z dużymi plecionymi fotelami. W tej atmosferze prostoty, swobody i spokoju bardzo dobrze wygranym akcentem jest gobelin Konarskiej, pełen drobnych, zróżnicowanych elementów dekoracyjnych, potraktowanych stylizacyjnie z pewnym zacięciem realistycznym.

Czytelnia jest utrzymana w ciepłoczerwonawym kolorze. Jedną ścianę zajmuje mapa, drugą obraz „Batory pod Pskowem". Kopia z obrazu Matejki wykonana została przez J. Zamoyskiego. Bardzo wierna w rysunku, w kolorze trochę blada. Jednocześnie przy silnym zmniejszeniu zniknęła charakterystyczna technika i faktura Matejki.

Jako akcent koloru i formy, stoi obok głowa kobiety rzeźbiona w brązie przez Rzeckiego.

Świetnie wygląda w głównym hallu portret Batorego, kopia portretu współczesnego z krakowskiego klasztoru franciszkanów, wykonana przez Cz. Wdowiszewskiego.

Postać króla — wysmukła, w czerwonym płaszczu — wiąże się z całością architektury i kolorem drzewa.



F. STRYNKIEWICZ. Rzeźba-lampa w salonie turystycznym.



Salon turystyczny. Fragment. W głębi malowidło Z. S T R Y J E Ń S K I E J.

Oddzielną pozycję na statku zajmują rzeźby. Jest ich stosunkowo mało. Poza smukłymi, dekoracyjnymi słupami Kenara należy wymienić spokojne w formie, dobrze skomponowane posągi-lampy Strynkiewicza. Dał on przykład pięknej rzeźby o charakterze użytkowym, przy czym skala w zastosowaniu do wnętrza wyczuta jest w ten sposób, iż nie budzą w podróżnym obawy przytłoczenia go na wypadek burzy na morzu.

Ogólne wrażenie umiaru, spokoju, pewnej artystycznej celowości — jakie przeważa przy oglądaniu statku — jest poważnym atutem realizatorów. Współczesne warunki życia przeciętnego inteligenta wpływają jak najgorzej na jego system nerwowy i sprawiają, że drobny nieraz szczegół wśród otaczających go przedmiotów może mieć wielkie znaczenie w tym zakresie. Szczególnie kolor wywiera duży wpływ na psychikę, i z tego względu zagadnienie barwy w codziennym życiu współczesnego człowieka staje się niemal zasadnicze. Toteż, jeżeli sprawa koloru została rozwiązana na „Batorym" nie z punktu widzenia jakichś specjalnie interesujących zestawień czy śmiałych poszukiwań, lecz w myśl wyników starych doświadczeń; jeżeli całość kolorystyczna nie frapuje, nie uderza niczym nowym, to stwarza w każdym razie nastrój spokoju, dostępności dla wszystkich, poczucie mieszkalności i wygody. Podróżny nie jest przemocą zmuszany do patrzenia. Podobnie w sprzętach, w meblach, — nie ma tu silenia się na oryginalność (po części zresztą brak nawet nazwisk poszczegól-



W. JASTRZĘBOWSKI. Kapliczka. Rzeźba A. KENARA.



L. PĘKALSKI i A. KOSSOWSKI. Malowidło w kapliczce.

nych autorów, gdyż przerabiano je wspólnie, aż do momentu osiągnięcia koniecznych warunków użytkowości). Forma i wyraz mebli musiały zostać wydobyte — tak jak i inne części składowe statku — z uwzględnieniem czasu trwania amortyzacji. Usiłowania architektów musiały wobec tego wyjść z kręgu mody dnia bieżącego, pominąć wszelkie „ostatnie krzyki" i liczyć się z pewną przeciętną, która by była do przyjęcia także w dalszej przyszłości — przede wszystkim zaś ze specyficznymi warunkami morskimi. Meble zatem musiały być ekonomicznie pomyślane w wymiarach, gdyż przestrzeń na statku musi mieć swoją przepisową opłacalność, każdy sprzęt zaś — konieczną statykę. To ostatnie zagadnienie, zagadnienie specjalnej statyki mebli okrętowych, jest w ogóle dość interesujące, i bardzo możliwe, że po tych pierwszych doświadczeniach na M. S. „Piłsudski" i „Batory" architekci nasi dokonają jakiegoś



L. PĘKALSKI i A. KOSSOWSKI. Malowidło w kapliczce.

wynalazku: mebli specjalnie przeznaczonych na okręt. Każdy, kto przeżył już burzę na morzu, czuje mimo woli niepokój, patrząc na meble luźno stojące i w gruncie rzeczy nie różniące się niczym od sprzętów używanych na lądzie. Całość rozwiązania wnętrz M. S. „Batory" robi wrażenie spokojne, dojrzałe. Przeto należy się cieszyć, iż plastyka polska potrafi odpowiadać na zadanie stawiane jej przez życie. Należało by zabiegać, aby na przyszłość częściej trafiały się podobne okazje, gdzie artysta — przy współpracy z architektem — opracowuje wnętrza mające służyć jak najszerszym masom społeczeństwa.

Na zakończenie musimy nadmienić to, co podnosiła prasa zagraniczna, szczególnie włoska, a mianowicie odrębność narodową naszego statku — przewijający się specyficzny polski charakter, który — mimo różnic tematu, materiału i ujęcia — łączy wszystkich autorów-dekoratorów M. S. „Batory".



282 J. KUBICKI. Malowidło w pokoju dziecinnym.



J. KUBICKI. *Malowidło w pokoju dziecinnym.*



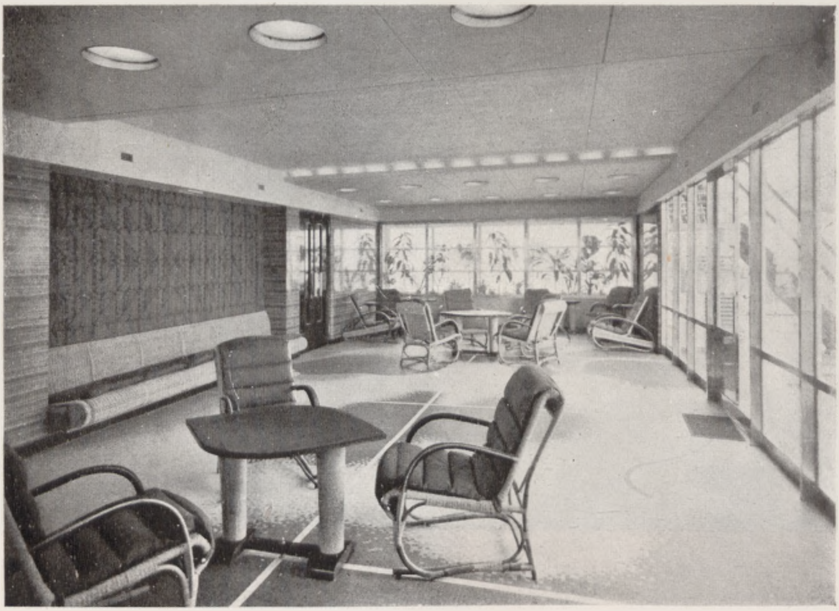
284 J. KUBICKI. *Malowidło w pokoju dziecinnym.*



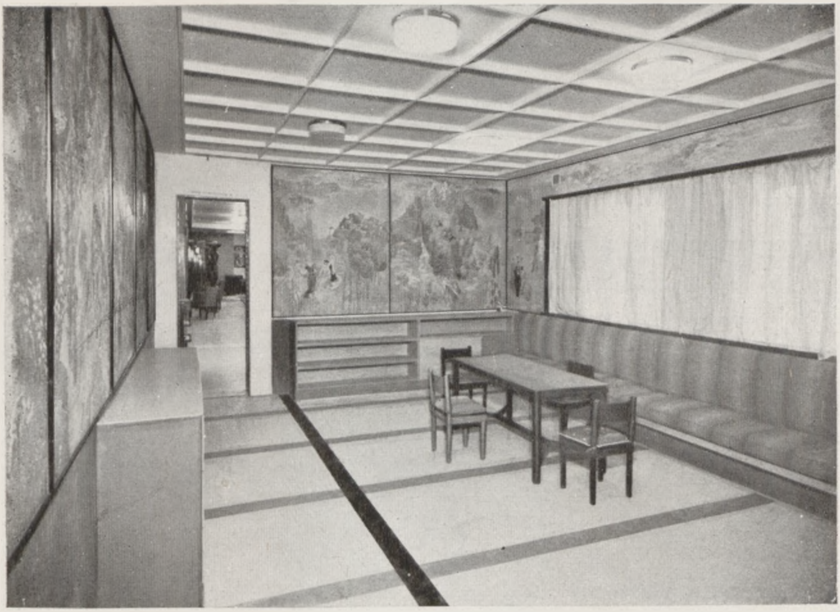
J. KUBICKI. *Malowidło w pokoju dziecinnym.*



Kabina luksusowa.



Weranda.



Pokój dziecinny. Malowidła J. KUBICKIEGO.



Jadalnia turystyczna. Dekoracja ścienna Z. KAMIŃSKIEGO.



J. KONARSKA.
Fragment gobelinu z werandy turystycznej.



L. NIEMOJEWSKI. *Kapliczka*. Rzeźba Z. TRZCIŃSKIEJ-KAMIŃSKIEJ. Malowidła L. PĘKALSKIEGO i A. KOSSOWSKIEGO.





Ogłoszenie firmy dekoracyjnej Max Ingrand w paryskim miesięczniku „L'architecture d' aujourd'hui" (grudz. 1935). Na prawo podajemy plagiat urodzony w Warszawie.

Ostatni rocznik angielskiego „Modern Publicity" (1936/37) na str. 12 reprodukuje na chwałę polskich mistrzów plakatu (czytaj: plagiatu) powyższe „dzieło" Wojciecha S. Meyera.

CZESŁAW KNOTHE

KRYTYKA KRYTYKÓW

Już sporo czasu minęło od zamknięcia wystawy „Sztuka wnętrza" w I. P. S. Pomimo to niedawno miesięcznik „Dom — Osiedle — Mieszkanie" zamieścił artykuł dotyczący wystawy. Kilkadziesiąt poprzednich wzmianek i artykułów, które ukazały się dawniej, jak i w ostatnim czasie, nastręczają szereg uwag o metodach krytyki artystycznej — w szczególności krytyki dzieł plastycznych — a także o samych krytykach.

Zasadniczą trudnością przy ocenianiu dzieł sztuki jest połączenie intuicji, opartej o głęboką kulturę, ze znajomością przedmiotu. Te właśnie cechy chcielibyśmy widzieć u naszych krytyków. Metody krytyki artystycznej mogą być rozmaite, oczywista rzecz jednak, że cechą podstawową krytyka winien być talent krytyczny. Tymczasem u nas prawie każdy może bezkarnie zabierać głos w sprawach sztuki, często dezorientując opinię publiczną i wyrządzając zarówno jej, jak i artystom krzywdę. Przyjrzyjmy się, skąd przeważnie rekrutują się nasi krytycy. Można by ich podzielić na kilka grup. Do pierwszej zaliczyłbym literatów, którzy — dzięki umiejętności wypowiadania mniej lub więcej niefachowych uwag — niesłusznie dopuszczani są do zabierania głosu. Grupa druga — to artyści plastycy, przeważnie bez większego talentu, przerzucający się w związku z tym do krytyki. Tych, ogólnie biorąc, uważam za najszkodliwszych. Wyraźna zazdrość do kolegów, którzy coś osiągają w obranym fachu, każe głęboko

wątpić o bezstronności ich sądów i tym samym dyskwalifikuje ich jako krytyków artystycznych. Do grupy trzeciej należą historycy sztuki. Przeciętnie biorąc, wykazują oni raczej tendencję do nawiązywania wszelkich objawów sztuki nowoczesnej do nauczonych dobrze stylów historycznych. We wszystkich przypadkach przyczynia się do tego werbalno-książkowe wykształcenie naszych krytyków. Przypomina mi się w tym miejscu twierdzenie arabskiego geometry, które polegało na tym, że pod jasno sprecyzowanym rysunkiem był napis: Patrz — a zobaczysz". Uważnie patrząc i jednocześnie rozumując, łatwo można było odcyfrować dowodzenie. W plastyce podobnych wypadków mamy wiele. Toteż chciało by się tak wykształcić krytyków, aby właśnie najprzód obserwując, później dochodzili do wniosku, a nie — jak to często się zdarza — odwrotnie. I tu właśnie, zastanawiając się nad metodami krytyki, musimy stwierdzić, że pierwszym, naczelnym zadaniem krytyka jest uświadomienie sobie celu dzieła sztuki. Oczywiście, zadanie to domaga się zupełnie odmiennego sposobu rozwiązania wobec dzieł o charakterze nieutylitarnym i utylitarnym. W pierwszym wypadku cel dzieła bywa podświadomy — scharakteryzowanie go i odszukanie będzie czasem dla krytyka kwestią bardzo trudną; musi on być artystą-odbiorcą o wielce wysubtelnionym poczuciu. Niejednokrotnie artysta sam nie uświadamia sobie dokładnie celu własnego dzieła, a wtedy na wysokości zadania stojący krytyk może mu być bardzo pomocny.

Inaczej rzecz się ma z dziełami sztuki o charakterze utylitarnym — i tu zdawało by się, że zadanie dla krytyka jest względnie proste. Tymczasem, właśnie wskutek doczepiania przez krytyka urojonych nieraz celów ocena staje się nieistotna. Przykłady z artykułów dotyczących wystawy „Ładu" wykażą dowodnie ten pierwszy błąd w ocenie dzieł artystycznych.

Drugim punktem pracy krytyka powinna być analiza środków, prowadzących do odcyfrowania dzieła sztuki. Jest to konieczne ze względu na chęć zbadania, jakimi środkami operuje artysta, zarówno jak i na charakterystykę tych środków. Oczywiście, potrzeba tu przede wszystkim fachowej znajomości techniki artystycznej oraz techniki artystycznych rzemiosł. Niestety jednak, nie możemy się łudzić, aby to spośród zadań krytyka artystycznego mogło być u nas należycie rozwiązane. O ile w pewnym, nieznacznym zresztą stopniu mamy znawców malarstwa (gorzej jest z rzeźbą), o tyle znawców sztuki wnętrza, zawierającej liczny szereg rzemiosł, jak stolarstwo, tkactwo, ceramika, technika obróbki metalu, nie posiadamy wcale.

Punkt ostatni w dociekaniach krytyka — to ocena rezultatów, jakie przy pomocy stosowanych środków osiąga artysta. Odnalezienie celu dzieła sztuki, sumienna analiza środków i wreszcie analiza rezultatów składa się dopiero na całość poważnej krytyki artystycznej.

Grupę odmiennej zupełnie kategorii stanowią „krytycy", których interesy natury finansowej kolidowałyby wyraźnie z bezstronnością ich sądów. Tak więc np. trudno oczekiwać, aby był bezstronny w ocenie nowoczesnego meblarstwa właściciel domu handlowego sprzedającego antyki. Jeżeli — dla pewnej analogii — uprzytomnimy sobie, że w Anglii sędziowie są tak wynagradzani, aby nie potrzebowali się ubiegać o inne dochody, to zgodzimy się, że okoliczność wyżej przytoczona dyskwalifikuje w zarodku krytyka i minimum taktu powinnoby go powstrzymać od wypowiadania swych opinii.

Jedną z poważniejszych krytyk o wystawie „Ładu" był artykuł „Mebel wynika z architektury" Mieczysława Sterlinga w Kurierze Porannym z dn. 12 II 1936 r. Ogólnie biorąc artykuł ten byłby w pewnym stopniu dobry, gdyby się ukazał mniej więcej przed 10 laty. P. Sterling interesuje się wyraźnie zachodnio-europejskimi kierunkami artystycznymi, jednakże jego rewelacje z tej dziedziny są stanowczo spóźnione. Oto, co pisze p. Sterling: „Główną cechą mebli była ich bezpośrednia celowość i konstrukcyjna adekoracyjność. To samo musiało cechować nowe przedmioty użytku". Rzeczywiście, były to cechy wynikające z ówczesnej architektury i wzbudziły podziw właśnie 10 lat temu wśród najmłodszej generacji naszych architektów. Tymczasem dziś — w kilka miesięcy po zamknięciu wystawy — w Nr 3 czasopisma „Architektura i Budownictwo" tak pisze p. B. Smidt: „Architektura, jak każda sztuka, nie ostoi się bez pierwiastka fantazji. Nie wystarczą kanony Vignoli

i 5 punktów-postulatów Le Corbusiera. Tu nie wystarcza recepta. Dlatego też architektura współczesna, a szczególnie sztuka kształtowania wnętrz architektonicznych, odznacza się taką biernością, taką przeraźliwą pustką „funkcjonalizmu". Takim niemiłosiernym pominięciem wszelkiego detalu, taką pogardą dla plastyki i barwy, dla zespolenia z rzeźbą i malarstwem".

Jest to doskonała odpowiedź na twierdzenie p. Sterlinga. Wnętrze, mebel zostały oddzielone od tej właśnie architektury. Ponieważ w architekturze tego okresu nie działo się nic twórczego poza stroną czysto ekonomiczną i utylitarną, artyści „Ładu" — przeżywając kierunki zachodnio-europejskie — świadomie się im przeciwstawiali i będą się przeciwstawiać nadal; uważają bowiem, że żadne formułki ani doktryny, zachodnio-europejskie czy inne, nie mogą stworzyć kierunku, i uznają pogląd, że wnętrze jako całość powinno być dziełem sztuki. Nie tylko my jednak jesteśmy zdania, że w architekturze ostatnich czasów nic się nie dzieje. Dosyć przytoczyć opinię dyrektora Funduszu Kwaterunku Wojskowego, inż. Torunia, zamieszczoną w Nr 23 „Wiadomości Literackich". „...sąd mój o nowej architekturze polskiej jest niedość przychylny, w architekturze bowiem, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki polskiej, przeżuwamy jedynie twory, i to dość dawne, dzieł obcych, nie zawsze najlepszych. W naszej architekturze właściwie nie ma nic nowego, co by nie było już zrobione u naszych sąsiadów, zwłaszcza zachodnich. Powtarzamy przeważnie łatwizny niemieckie, inne wpływy są nam zasadniczo obce, i żadna prawie z naszych większych budowli czy też kompozycji urbanistycznych nie może równać się z poważniejszymi dziełami, jakie w najnowszych latach zostały wybudowane nawet w Niemczech".

A oto, co pisze Marek Leykam w „Architekturze i Budownictwie". „Teorie, układy myśli logicznych w ramach koniecznych zadań przyniosły nam najdoskonalej rozwiązane ekonomiczne zagadnienie *existenz minimum* i nie przyniosły nam żadnych wartości architektonicznych".

Pan Sterling nie dostrzega emocjonalnych wartości pracowników „Ładu". Tymczasem właśnie na tle dzisiejszej pustki w architekturze przedstawiciele młodej generacji architektów zaczynają te wartości uznawać — z poważnym, niestety, opóźnieniem. Czytamy o tym w artykule p. Kazimierza Pruszyńskiego, zamieszczonym w Nr 3 „Architektury i Budownictwa": „W tym świetle pierwiastek emocjonalny, który charakteryzuje pewien odłam wychowanków Szkoły Sztuk Pięknych, ma swoje uzasadnienie".

Bystre oko p. Sterlinga dostrzega w „Sztuce wnętrza" reminiscencje stylowe; wyciąga on stąd wniosek, że dzieła te nie są wyrazem nowoczesności. Jednakże, gdyby p. Sterling zechciał przejrzeć dzisiejsze czasopisma francuskie (nie te sprzed 10 laty) lub zobaczył przynajmniej zeszyty „Arkad", mógłby się łatwo przekonać, że ostry kurs przeciwko wszelkim stylom historycznym przeminął. W Anglii czy we Francji dają się zauważyć formy miękkie, stosowanie draperii, niekiedy nawet brązów, w formie łap lwich itp. Słowem, dzisiejszy artysta zaczyna dążyć do krytycznego poglądu na style epok dawnych. Tak np. na Olimpiadzie w Berlinie dział włoski był wyraźnie pod znakiem klasycyzmu. Zjawisko to łatwo da się wytłumaczyć pewną reakcją przeciwko tworzeniu za wszelką cenę rzeczy nowych.

Ten pewien nawrót do stylów historycznych na Zachodzie słusznie podkreśla w swym artykule p. Husarski („Czas" 16.II.36).

„...Odczuwa się w tym wszystkim jakieś niespokojne szukanie nowej formuły estetycznej; odczuwa się, że dotychczasowa koncepcja przestała zadowalniać, że zakres pomysłów, wariantów i kombinacji, możliwych w jej obrębie, wyczerpał się albo przynajmniej jest już na wyczerpaniu; że chcąc uniknąć powtarzań, prowadzących do szablonu, trzeba szukać nowych dróg.

Przede wszystkim w architekturze, z którą przemysł artystyczny, a zwłaszcza meblarstwo, ma najściślejszy związek. Architektura czysto funkcjonalna i racjonalistyczna, wypro-

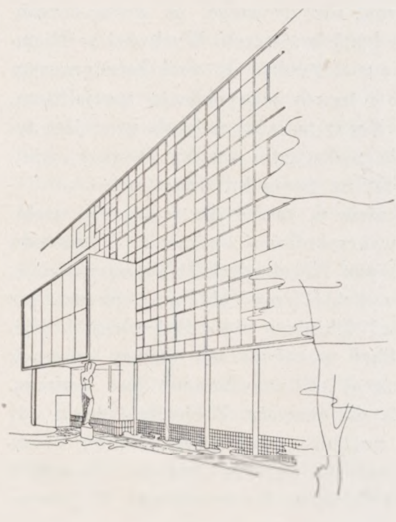
wadzająca formy wyłącznie z użytkowości praktycznej i z właściwości materiału budowlanego, zaczyna się wyczerpywać w pomysłowości, zaczyna nas nużyć. Nie tylko we Francji, w Niemczech, we Włoszech, ale nawet w racjonalistycznych Sowietach wyraźnie daje odczuwać się odwrót, który najczęściej jest odwrotem w kierunku tradycjonalizmu, czyli mówiąc innymi słowy, dyskretnego historyzmu; kolumna, pilaster, gzyms zaczynają zwolna odzyskiwać prawo obywatelstwa; tam, gdzie z tych lub innych powodów elementy owe nie są używane, urozmaica się i rozrywa jednostajne płaszczyzny ścian, przed niedawnym jeszcze czasem budzące taki zachwyt swoją funkcjonalną prostotą, przez wprowadzenie dekoracji malarskiej i rzeźbiarskiej".

Poza tym p. Sterling zdradza małą znajomość konstrukcji mebli. Jako zarzut przeciwko nowoczesności wysuwa meble miękkie i nadmierną tapicerszczyznę. Dosyć jest jednak przejrzeć historię sztuki, aby zauważyć, że zdobyczą dzisiejszych czasów są meble gięte, nie spotykane w żadnej z dawniejszych epok. Wiadomą jest rzeczą, że właśnie ten rodzaj konstrukcji może nadawać meblom linie zaokrąglone. Zresztą, łatwo by to zauważył p. Sterling, gdyby zechciał obejrzeć meble Thonneta. Co do form tapicerskich, to na ogół biorąc, dzisiejsze wymagania wygody powodują obfitość kształtów niektórych mebli. Utrzymanie zaś w geometrycznych liniach np. poduszek jest w wielu wypadkach sprzeczne z samym materiałem.

Pan Hryniewiecki w Nr 11 z r. 1935 „Architektury i Budownictwa" w patetycznym tonie zarzuca „Ładowi", że jakoby zawiódł się na jego artystycznej działalności. Podobno bowiem, kiedy 10 lat temu zaczęła się rozwijać architektura nowoczesna i powstał „Ład", żywił p. Hryniewiecki nadzieję, że „Ład" zajmie się urządzaniem najtańszych mieszkań, przystosowując się do ograniczonej przestrzeni, warunków ekonomicznych itp. Wydaje mi się, że 10 lat temu pan Hryniewiecki nie zastanawiał się jeszcze nad tym, jakie zadania stają przez „Ładem". Dalsze zarzuty dotyczą pewnej teatralności ujęcia, braku jednolitego charakteru i związku z architekturą. Na zarzuty te odpowiedzieliśmy już częściowo, zajmując się krytyką p. Sterlinga. Tutaj specjalnie należy tylko podkreślić, iż zarzuty te trzeba raczej skierować w stronę naszego najmłodszego pokolenia architektów. Zastanówmy się bowiem, co w ciągu ostatniego 10-lecia potrafili oni osiągnąć. Przyglądając się ich pracy, czy to w czasie studiów, czy też późniejszej działalności, można spostrzec od razu pewne cechy charakterystyczne. A mianowicie — większość dzisiejszych architektów to „służące do wszystkiego". Czy plakat, czy domek, czy artykuł, czy nawet podróże — wszystko to fach architekta. Wobec tak szerokiego zakresu działania, nic dziwnego, że cechą charakterystyczną jest robienie plagiatów z prac zagranicznych bądź krajowych. Wychodzi w Niemczech pismo „Plakat und Plagiat". Honorowe miejsce należałoby się niektórym naszym architektom w takim to właśnie piśmie, podobnie jak i innym tego rodzaju specjalistom, zajmującym się plagiatami we wszystkich dziedzinach. Korzystanie z cudzych prac jest typowym pasożytnictwem, wynikającym z chęci osiągania maksymum rezultatów przy minimum wysiłku. Żerowanie np. na zdobyczach „Ładu" jest na porządku dziennym.

Pewne pokrewieństwo „Ładu" ze sztuką ludową jest kością w gardle dla większości architektów. Można by przytoczyć wiele bombastycznych wykrzykników oburzenia z powodu pewnych analogii „Ładu" ze sztuką ludową. A co pisze pan Hryniewiecki? Ma on nadzieję, że z prostych i pięknych sosen ludowych wyrośnie wreszcie forma subtelna i nowoczesna w sensie ekonomii, konstrukcji i materiału. Więc jakże? Najpierw się coś zwalcza, a później stawia zarzut, że właśnie się tego nie czyni? Skąd pochodzi ten dziwny stosunek do zjawisk naszego życia? Otóż naczelną cechą „służącej do wszystkiego" jest snobizm. Dopóki się coś dzieje u nas, tuż o dwa kroki, tego się nie zauważa. Z chwilą jednak, gdy jakiś mędrzec cudzoziemski dojdzie do tego samego poglądu, całe falangi snobów zaczynają ex cathedra propagować dawno znane, a częstokroć już przeżyte pojęcia. Do takich dobrych uczniów mistrzów cudzoziemskich zaliczyć by należało p. Kostaneckiego. W jednym

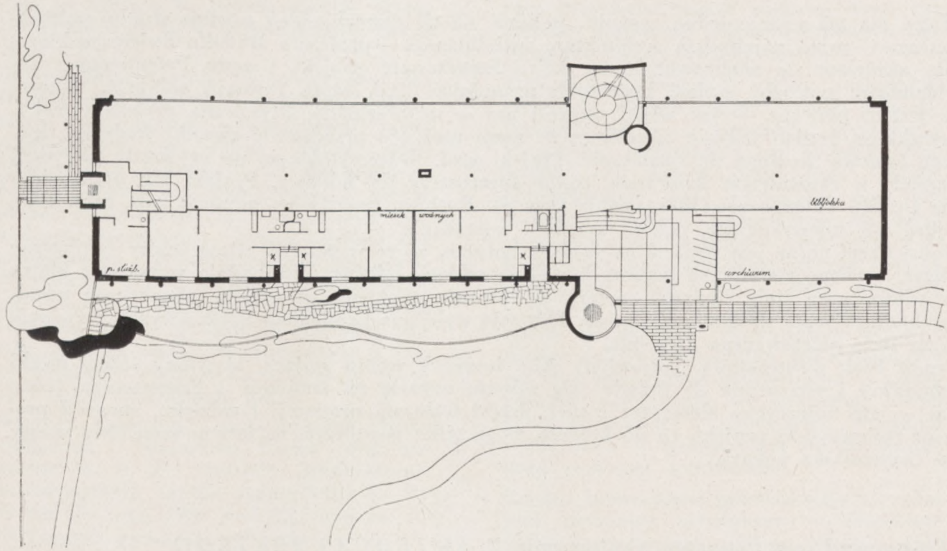
z ostatnich numerów czasopisma „Dom — Osiedle — Mieszkanie“ w przydługiej a nudnawej, czysto teoretycznej rozprawce p. Kostanecki stara się nawrócić „Ład“ na drogę sprawiedliwą. Między innymi podaje tam reprodukcje mebli moich i M. Sigmunda, zarzucając im, że są zbliżone do charakteru dworkowego. Niechcący p. Kostanecki utrafia tym w sedno. Jeśli chodzi o moje meble, są one właśnie przeznaczone do wielkiego dworu, bo do pałacu Brühla — na szczęście do pokoi na górnych piętrach, nic nie mających wspólnego z dolnymi kondygnacjami. W innym miejscu p. Kostanecki upomina, iż należy operować materiałem naturalnym, i powtarza starą bajeczkę o liniach prostych. Odpowiedź na to mamy już w początkach niniejszego artykulu — w wynurzeniach p. Pruszyńskiego, który przypuszcza, że pierwiastek emocjonalny odgrywa dużą rolę przy projektowaniu wnętrz, a ten właśnie pierwiastek żadnych ograniczeń w rodzaju poprzednich nie uznaje. Cały artykuł p. Kostaneckiego jest pod znakiem produkcji maszynowej, czyli łatwej do naśladowania i powtórzenia. Tymczasem, jeżeli chodzi o pewne meble na wystawie „Ładu“ o charakterze reprezentacyjnym, to myślano właśnie o tym, żeby były raczej trudne do naśladowania. Wynika to z samego ich celu. Można by przytoczyć takie porównanie: nie należy robić blankietów czy obligacji łatwych do podrobienia.
Jest jeszcze pewna grupa krytyków, którą reprezentuje m. in. p. Bajkowski. Grupa ta mogłaby nosić nazwę „młodych starców“. Są to krytycy, którzy — nauczywszy się czegoś bardzo dobrze, przeważnie w akademii czy też na politechnice — nie rozumieją żadnych ewolucji i czasem z młodzieńczą werwą potępiają wszystko w czambuł. Wobec jednak niepoważnego w większości wypadków stosunku do rzeczy analizować ich ocen nie będziemy.
Reasumując uwagi na temat recenzji dotyczących „Sztuki wnętrza“, można stwierdzić, iż suche, informacyjne wzmianki w prasie daleko lepiej spełniły swe zadanie od wszelkich dociekań krytycznych. Przypuszczam zresztą, że mniej by było mylnych sądów, a więcej zrozumienia sztuki artystycznych rzemiosł, gdyby piszący zechcieli się gruntownie zapoznać z pracą warsztatów i tam uzupełnić swe wiadomości. Trzeba pamiętać stare przysłowie Wschodu: „Mały wstyd zapytać — wielki wstyd nie wiedzieć“.



Państwowy Urząd Patentowy, projekt prof. R. ŚWIERCZYŃSKIEGO.

MAREK LEYKAM

KOLUMNA ARCHITEKTONICZNA



Państwowy Urząd Patentowy, projekt prof. R. ŚWIERCZYŃSKIEGO. Plan niskiego parteru.

Pewien publicysta z niesłychanym zapałem w pewnym miesięczniku zaatakował młode pokolenie warszawskich architektów i atmosferę, w jakiej się wychowywali. Mówiąc przedtem o zasadach naczelnych, cytuje Franka L. Wrighta „który postawił sobie za cel osiągnięcie piękna jedynie przez znalezienie kształtów najdoskonalszych dla koniecznych elementów przedmiotu twórczości". No, i oczywiście o doskonałości kształtu decyduje jego potrzeba utylitarna.

Smutne są doprawdy ostatnie forpoczty modernizmu secesyjnego, bo płynnie z secesji wykształconego — wczesnego modernizmu, który przecież przyjął imię swego ojca-Moderny. Jest dzisiaj rzeczą jasną, że funkcja zagadnień nie może stwarzać formy. Konkurujące fabryki aparatów optycznych na ściśle tej samej zasadzie fizycznej, mechanicznej i ekonomicznej opracowują modele mikroskopów do siebie kształtem zupełnie niepodobnych.

Przykładów można by przytoczyć tysiące, oparte na tym prostym twierdzeniu, że rzecz konstruowana dla pewnych, ściśle określonych potrzeb otrzymuje kształt, ale nie kształt powstaje z funkcji, lecz przedmiot o pewnej formie spełnia funkcje, dla których został wykonany.

Nożyce położone na stole nie dają impulsu do tworzenia kształtu stołu, ale żądają od tego stołu podpory, spełnienia fizycznego wzoru, wskutek czego zostanie przezwyciężona siła grawitacji.

Upadając nożyce brzękną i ludzie, którym zabrakło wyobraźni, budują spekulatywne kombinacje, w wyniku których marzą o stworzeniu walorów emocjonalnych. Logika myśli jest tylko aparatem kontroli, nie jest nawet dla nauki aparatem twórczym. Powtarza się współcześnie o skojarzeniach twórczych.

A. Einstein w czasie odczytu o Keplerze mówi: „Zdaje się, że umysł ludzki musi najpierw samodzielnie budować poszczególne formy, zanim zdołamy je wykryć w świecie rzeczy".

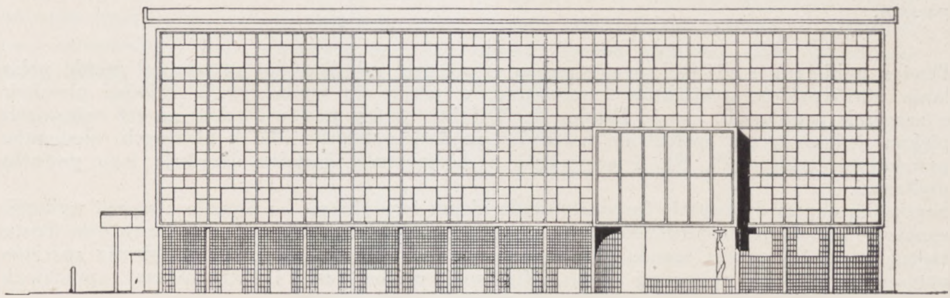
Ten sam Einstein mówi w Towarzystwie Fizycznym w Berlinie: „Najważniejszym zadaniem fizyka jest więc odnalezienie owych najogólniejszych, najprostszych praw, z których można uzyskać obraz świata, uciekając się do czystej dedukcji. Do tych najprostszych praw nie dochodzi się drogą logiczną, lecz tylko przez intuicję, opartą na wczuwaniu się w doświadczenie", i trochę dalej: „iż od doznań do zasad teoretycznych nie prowadzi żadna logiczna droga"; stan ten Leibniz nazwał tak szczęśliwie „harmonią przedustawną". Czy mam jeszcze cytować Gaussa, Plancka i tylu innych? Że nie tylko w teorii sztuki, ale nawet w teorii nauki

mówi się o intuicji, o skojarzeniach, o czym czyżby nie słyszeli przeżuwacze starych haseł, przepisywanych w tysiącznych powtórzeniach, wśród zalewu których — gromiąc następców, że nie znają ich Talmudu — czyżby o niczym nie wiedzieli?

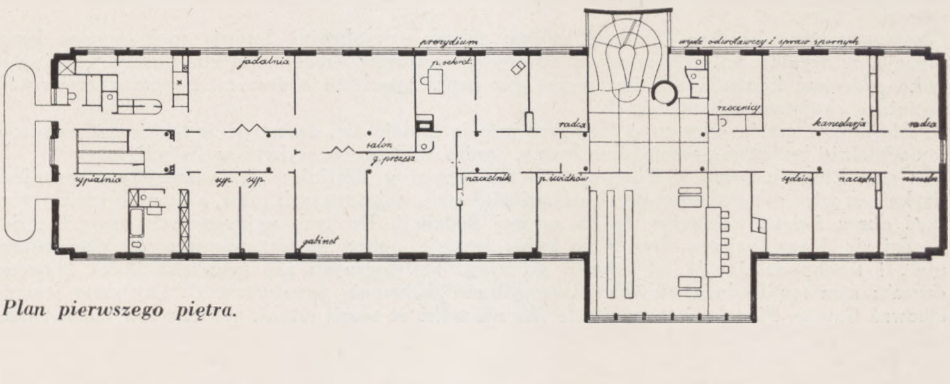
*

Wstęp ten ma jeszcze jedno zadanie: pokazać na tle utarczki zdań ostatnie dzieło architektoniczne — przez najmłodszą architekturę uwielbianego — profesora Rudolfa Świerczyńskiego. Nie ośmielam się analizować myśli, które kształtowały projekt Urzędu Patentowego. Nie widziałbym potrzeby szukać logicznych uzasadnień linii, które formują elewację, dlatego, że jestem porwany — jak wielu spośród nas — nadwartością artystyczną profesora Świerczyńskiego. Jestem jedynie szczęśliwy, że mam możność przedstawić rysunki budynku, którego budowa niedługo się rozpocznie. Projekt prof. Świerczyńskiego, po uzyskaniu pierwszej nagrody w zamkniętym konkursie, został opracowany do budowy. Projekt ten opracowany dla Urzędu Patentowego, który stanie przy ul. Rozbrat, zawiera na parterze hall, bibliotekę, wyżej salę konferencyjną, pokoje urzędu i mieszkanie.
Konstrukcja nośna jest wsparta na rzędach kolumn, które w parterze niosą ściany zewnętrzne pięter, a ścianę zewnętrzną parteru kształtują szklane luksfery. Swobodnie wyrzucona klatka schodowa poza linię budynku opiera się dwoma punktami o wygiętą płaszczyznę nośną. Swobodnie rysują się ściany działowe. Elewacja wyłożona kamieniem uzyska wyraźny rysunek przez linię polerowanego kamienia.
Prosty blok dwutraktowy, postawiony jako budynek wolno stojący, ożywiony ścianą klatki schodowej i wyrzuconą do przodu salą zebrań, wspartą na tamburze i Prometeuszu (rzeźba) — oto najprostsze elementy; z nich dzięki walorom proporcji i wdzięku, stworzył profesor Świerczyński projekt, co do którego mogę tylko powtórzyć, że jestem szczęśliwy mogąc go Czytelnikom pokazać.

Państwowy Urząd Patentowy. Projekt prof. R. ŚWIERCZYŃSKIEGO.



Elewacja frontowa.



 Plan pierwszego piętra.

TRZY WYSTAWY

Dnia 25 lipca r. b. została otwarta Wystawa Bloku Z. A. P. w Rapperswilu w Szwajcarii.

Uroczystości otwarcia dokonał min. Jan Modzelewski, poseł R. P. w Bernie, w obecności min. Spraw Wewnętrznych rządu szwajcarskiego p. Filipa Ettera, posła Szwajcarii w Warszawie, p. Maksymiliana de Stutz, władz m. Rapperswilu z burmistrzem Helblingiem na czele oraz licznych przedstawicieli świata naukowego, artystycznego i dziennikarskiego Szwajcarii. W imieniu Bloku wygłosił przemówienie kol. Stanisław Appenzeller; kol. Jadwiga Tereszczenkowa w imieniu Zarządu złożyła podziękowanie Komisarzowi Wystawy koleżance Halinie Kenarowej za owocną i pełną poświęcenia pracę.

Wystawa powyższa, zorganizowana dzięki inicjatywie i staraniom Bloku oraz poparciu M. S. Z., znalazła pomieszczenie w starożytnym zamku rapperswilskim, będącym do roku 1928 siedzibą muzeum historycznych pamiątek polskich.

Dzięki energii kol. Haliny Kenarowej oraz kol. Stanisława Appenzellera, 10 sal zamkowych (z konieczności od czasu przewiezienia zbiorów do Polski zniszczonych i zaniedbanych) zostało gruntownie odrestaurowanych i przystosowanych do wymagań współczesnej wystawy sztuki.

Wystawa obejmuje 200 eksponatów z dziedziny malarstwa, grafiki, tkanin, rzeźby i grafiki użytkowej.

Miarą powodzenia wystawy jest liczba 3000 osób, które dotąd zwiedziły wystawę. Zakupiono 28 eksponatów za ogólną sumę 4816 franków szw.

Żywe zainteresowanie wystawą wyraża się ponadto dużą ilością pochlebnych artykułów i wzmianek w prasie szwajcarskiej; liczba ich sięga 174. Artykuły powyższe zostały zebrane i są do przejrzenia dla osób zainteresowanych w Zarządzie Bloku.

Triennale mediolańskie, odbywające się, jak sama nazwa wskazuje, raz na trzy lata, jest dla architektury i sztuki stosowanej odpowiednikiem weneckiego Biennale dla malarstwa i rzeźby. Jest to niewątpliwie wielka szkoda, że Polska nie chce, czy też nie może okazywać dla tej periodycznej wystawy większego zainteresowania. Kto wie, czy przez sam gatunek prezentowanej tu twórczości o charakterze tak bardzo „społecznym", przez jej zasięg o tyle szerszy i o tyle silniejsze związanie ze zbiorowością ludzką — nie należało by do Triennale przykładać nawet większej wagi, aniżeli do ekspozycji międzynarodowych, dotyczących raczej „sztuki czystej".

Tegoroczne Triennale było szczególnie udane — zarówno, jeżeli chodzi o architekturę, jak i o rzemiosło artystyczne. Z zakresu architektury na pierwszy plan wybiła się młoda urbanistyka włoska, przedstawiając masę projektów oraz wykresów i fotografii wykonanych już dzieł, imponującą pod względem ilościowym i jakościowym. Projekty urbanistyczne dotyczą rozbudowy miast, wsi i dróg włoskich, a ostatnio mnożą się plany związane z terenem afrykańskim. Niewątpliwie zarówno włoska polityka kolonialna jak i niesłychanie silna propaganda budownictwa — rozwijana wewnątrz kraju, we wszystkich ośrodkach większych i mniejszych, wiejskich i miejskich — przyczyniają się do ogromnego rozkwitu architektury.

Bardzo interesująco przedstawiają się również tendencje artystyczne w dziedzinie architektury wnętrz. Pisma włoskie podkreślają w tej dziedzinie jakby pewien odwrót od „seryjności" i suchych schematów konstruktywistycznych (oczywiście, reprezentowanych na wystawie jeszcze dość silnie). Dają się zauważyć jakby tendencje — powiedzmy — ekspresjonistyczne, wysiłek w kierunku szukania w y r a z u wnętrza, jakaś ucieczka pod skrzydła „My home, sweet home" w sensie miękkości i wypoczynku, jakiś liryzm w operowaniu światłem, w stosowaniu cienia, w przełamywaniu płaszczyzn.

Rząd włoski, tworząc Fundusz Narodowy dla rzemiosła artystycznego i drobnego przemysłu, zrealizował w praktyce związek między sztuką i techniką. W dziedzinie rzemiosła artystycznego Triennale reprezentuje rezultaty ścisłej współpracy ponad 90 twórców i 200 rzemieślników. Rezultat wspaniały — zarówno pod względem artystycznym, jak i czysto handlowym. Porcelana, ceramika, galanteria, sztuczna biżuteria święcą najwyższe tryumfy.

Dodatnio przedstawia się również pozycja szkół artystycznych, z których na plan pierwszy wysuwa się Państwowy Instytut Artystyczny z Florencji.

Z państw, poza Italią, biorących udział w Triennale na pierwszy plan wybija się Francja, gdzie po raz pierwszy do zorganizowania reprezentacji twórczości francuskiej na Triennale powołano Dyrekcję Wydziału Sztuk Pięknych, a komisarzem generalnym mianowano artystę tej miary, co



U góry: Sekcja architektury włoskiej.

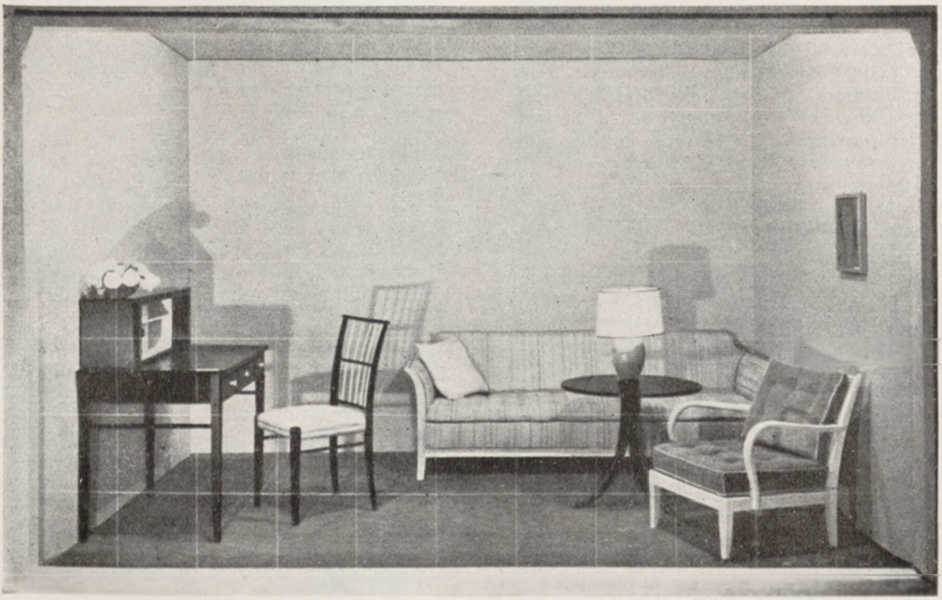
U dołu: Sala „programu nowoczesnego mieszkania".





U góry: Fragment z sekcji włoskiej.

U dołu: Fragment z sekcji niemieckiej.



August Perret. Toteż i architektura, i wnętrza, i meblarstwo francuskie reprezentowane były od najlepszej strony. Natomiast, jeżeli chodzi o przemysł artystyczny, o rzemiosło artystyczne, prym dzierżyły Niemcy i przede wszystkim Austria.

Prace przygotowawcze do Paryskiej Wystawy w 1937 r. są w pełni. Powstał ostatnio w Paryżu Urząd Technologii, którego zadaniem jest udzielanie porad i wskazówek oraz ułatwianie wszelkich poszukiwań, nawet najbardziej nowatorskich i najśmielszych pod względem formy i rozwiązań technicznych — pracownikom artystycznym w dziale meblarstwa i wnętrz. Urząd zajmie się specjalnie następującymi zagadnieniami: mieszkanie i higiena; mieszkanie i światło; mieszkanie i komfort. Porady i pomoc Urzędu są bezpłatne i najzupełniej bezinteresowne.

Dział Polski na Wielkiej Wystawie w Paryżu w 1937 r. („Sztuka i Technika") organizuje specjalnie powołany komitet, na którego czele stoi min. W. Jędrzejewicz. W skład komitetu wchodzą pp. Niemojewski, Turski, Pruszkowski, Wdziękoński, Zawistowski, Treter, Kodelski i Strassburger. Poza tym wybrano jeszcze dwóch komisarzy, p. Skibniewskiego i radcę handlowego w Paryżu, p. Stebelskiego.

Projekt reprezentacyjnego pawilonu jest już gotowy a w sprawie jego wykonania udał się do Paryża prof. Niemojewski, aby jednej z firm powierzyć budowę. Pawilon projektowali prof. Pniewski i arch. Brukalski. Pawilon polski mieścić się będzie na wspaniałej głównej osi wystawy, łączącej wieżę Eiffla poprzez poszerzony most Jeny z przebudowanym Trocadero. Pawilon środkowy Trocadero został zburzony, a na jego miejscu urządza się główną bramę wejściową wystawy. Bezpośrednimi naszymi sąsiadami od strony rzeki będą Niemcy, których pawilon będzie zbudowany pośrodku Avenue de Tokio, oraz od strony Trocadero — Persja.

Ponieważ pawilon perski opracowuje architekt francuski, przeto łącznie z architektem pawilonu niemieckiego reprezentować będą wysoką klasę architektury, a co za tym idzie — trudną i groźną konkurencję.

Pawilon polski będzie miał wysokości 14 m. Sam budynek robi wrażenie monumentalnej kolistej baszty. Jako materiał budowlany użyte zostaną płyty kamienne. Na szczycie pawilonu umieszczona będzie rzeźba symboliczna jednego z wybitnych rzeźbiarzy polskich.

Wejście na teren polskiego pawilonu zdobią drzewa, dziwnym zbiegiem okoliczności noszące nazwę... paulonia.

Na pierwszym planie zaprojektowano loggię, a obok kaplicę, do której prowadzą szerokie kamienne stopnie. Na wnętrze pawilonu obecnie ma być rozpisany konkurs. Dotychczas jest pewne, że ściany wyłożone zostaną gobelinami, a w środku sali stanie rzeźba.

W pobliżu pawilonu duży teren zajmą właściwe hale wystawowe, mieszczące m. in. mieszkanie robotnicze, inteligenckie, przedszkole, świetlicę, leśniczówkę itp. Również zamiarem organizatorów jest urządzenie wystawy książki i szeregu innych działów propagandowych.

W tej samej hali mają być restauracje, kawiarnie i scenka, przeznaczona na popisy tańców ludowych, przedstawienia i koncerty.
Udział Polski nie ograniczy się do pawilonu. W ramach wystawy przewidziany jest również i to na szerszą skalę — występ malarstwa, rzeźby i grafiki, które od piętnastu lat, bo od 1921 r. nie posiadały poważniejszej wystawy w Paryżu.

Wiadomości, jakie nadchodzą z Paryża, wróżą, iż przyszłoroczna wystawa stanie się ewenementem przewyższającym obie imprezy poprzednie, tj. wystawę sztuki dekoracyjnej z r. 1925 i „kolonialną" z 1931 r.

Organizatorowie spodziewają się dużego napływu turystów i przypuszczają, że w czasie wystawy odbędzie się w Paryżu około 1.000 zjazdów i kongresów. W związku z tym, co należało wziąć pod uwagę podczas projektowania naszego pawilonu, obliczono, że gdyby dział Polski odwiedziło tylko 10% domniemanego ogółu publiczności, to i tak przewijałoby się przez jego sale 500 osób w ciągu godziny przez sześć miesięcy. Łatwo stąd już wyciągnąć wniosek o propagandowym znaczeniu naszego pawilonu w Paryżu.

W konsekwencji ogłoszonego konkursu na dekorację pawilonu polskiego, jury zakwalifikowało do dalszego opracowania: Bolesława Cybisa projekt plafonu do portyku wejściowego, prof. F. Kowarskiego i J. Sokołowskiego projekt plafonu do rotundy honorowej, Mieczysława Szymańskiego projekt tkaniny dekoracyjnej do rotundy honorowej.

Ostatnio komitet organizacyjny sekcji polskiej na wystawie paryskiej 1937 r. postanowił wybudować jeszcze jeden pawilon w bezpośrednim sąsiedztwie z pawilonem głównym, którego budowę już rozpoczęto. Nowy pawilon, którego projekt powierzono wybitnym architektom warszawskim, B. Lachertowi i J. Szanajcy, mieścić będzie eksponaty przemysłu metalowego, chemicznego i przetwórczego. Przed pawilonem ustawiony będzie kosztem związku hut żelaznych wielki maszt flagowy.

ZAGRANICĄ PISZĄ

Problem Cézanne'a jest wciąż jeszcze świeży i aktualny w malarstwie i wśród teoretyków sztuki francuskiej. Ta niesłychanie głęboka, potężna i wyniosła twórczość wciąż jeszcze zdaje się mieć jakieś ukryte, tajemnicze oblicze, które fascynuje. Francuskie pisma artystyczne zajmują się „ojcem nowoczesnego malarstwa" specjalnie żywo. I tak cały numer „L'Amour de l'art" z maja b. r. poświęcony jest Cézanne'owi. Znajdujemy tu bogatą ikonografię artysty, ułożoną według schematu: „Cézanne oglądany przez siebie" (autoportrety), „Cézanne oglądany przez innych" (portrety, rysunki, grafika — między innymi świetne szkice Pisarro'a oraz bardzo dziwny portret Hermann Paula), wreszcie „Cézanne widziany przez obiektyw". W artykule „Cézanne i jego dzieło" René Huyghe podaje ciekawe szczegóły o pracy wielkiego malarza. Cézanne pracował tak skrupulatnie i tak wolno, że modele używane do jego „martwych natur" psuły się zwykle przed ukończeniem dzieła. Stąd wiele niewykończonych jego obrazów z kwiatami; stąd również tak wiele obrazów, do których jako modele użyte zostały jabłka, cytryny, pomarańcze, tj. te owoce, które trzymają się najdłużej... W tym samym numerze John Rewald zajmuje się tymi utworami Cézanne'a, które są niejako nową wersją dawnych obrazów („Źródła natchnienia Cézanne'a"). Słynny obraz „La femme au boa" nie jest, jak przypuszczano dawniej, portretem siostry artysty, lecz wersją obrazu El Greca.

Dopełnia numer „Katechizm Cézanne'a" — zbiór urywków z listów i rozmów artysty. Poza wielu słynnymi i dziś już wiekopomnymi niemal „przykazaniami" wielkiego twórcy, znajdujemy tu takie wspaniałe, a zarazem niemal do łez wzruszające wyznania (nabierające specjalnej wagi przez to, że pisane już na samym schyłku tego trudnego i wspaniałego życia, na miesiąc przed śmiercią):

„Wciąż jeszcze studiuję naturę i wydaje mi się, że robię zwolna postępy... Samotność zawsze nieco ciąży, lecz jestem stary, chory, i przysiągłem sobie, że raczej umrę malując, aniżeli zatonę w poniżającym niedołęstwie starczym..." (list do Bonnarda).

Również i w „Gazette de Beaux Arts" z czerwca dłuższy artykuł Cézanne'owi poświęca Eugenio d'Ors. („La crise de Cézanne"). Poza tym znajdujemy w numerze pracę ks. Yvex de Raulin o Fouquecie, oraz interesującą rozprawke pióra André Joubina, p. t. „Modele Delacroix". Modelami Delacroix, także w jego wielkich kompozycjach alegorycznych i rewolucyjnych, byli przeważnie jego przyjaciele — współcześni wielcy artyści, malarze, aktorzy, pisarze i muzycy. Dla nas specjalnie interesujące jest wielkie malowidło na kopule Biblioteki Senatu w Paryżu: Homer przyjmujący na Polach Elizejskich do grona nieśmiertelnych Dantego, którego przedstawia mu Wergiliusz. Otóż Dantemu dał Delacroix rysy Szopena, z którym, jak wiadomo, łączyła go w tym czasie głęboka, nierozerwalna przyjaźń. Stojąca opodal Aspazja — to Georges Sand.

W numerze 2 „Art et Décoration" z b. r. znajdujemy artykulik poświęcony dekoracjom sztuk granych ostatnio w Paryżu, ilustrowany fotografiami ze sztuk: „Elizabeth", „Caprices de Marianne", „Faiseur", i słynnej „La guerre de Troie n'aura pas lieu" Giraudoux. W tymże numerze ciekawe zdjęcia z wielkiej pływalni miejskiej, letniej i zimowej, w Bordeaux.

W „Beaux-Arts" z 10 lipca znajdujemy notatkę o „świętach światła", projektowanych na Wystawę Paryską 1937 r. Ma to być rodzaj nowej syntezy artystycznej: światło — woda — dźwięk. Tematów do tych nowych „sztuk" dostarczają literaci (mamy już takie tytuły, jak „Paryż", „Święto Narodowe", „Praca", „1000 i jedna noc" itd., itd.), specjalną kompozycję muzyczną przygotowują znani muzycy — oczywiście przy ścisłym współudziale plastyków i inżynierów-elektrotechników. Znając niezmiernie wysoką kulturę malarską, a specjalnie „świetlną", Francuzów, można sobie wyobrazić, jakie feerie wybłysną na przyszły rok na wielkiej „Exposition" paryskiej.

Zagadnienie stosunku dzieła sztuki do p r z e d m i o t u przedstawianego nie przestaje być czymś niezmiernie istotnym i fascynującym dla artystów i krytyków. Ostatnio interesujące uwagi na ten temat ogłosił znany malarz i grafik francuski Pierre Guastalla. Zasadnicze jego tezy wyglądają, jak następuje.

Gdyby sztuka plastyczna była naśladownictwem, i tylko naśladownictwem, przedmiotem sztuki byłby przedmiot naśladowany. Ale przede wszystkim należy przeprowadzić bardzo silne i zasadnicze rozróżnienie między tym, co dzieło sztuki p r z e d s t a w i a, a tym, co w y r a ż a. Jeżeli weźmiemy jako przykład „Katedrę w Chartres" Corota, to mamy tutaj to wszystko, co obraz przedstawia, to wszystko, co stano-

wiło niejako pretekst do jego powstania: katedrę, drogi, zbiorowisko kamieni. Ale mamy tutaj także i to, co stanowiło punkt wyjścia inwencji artysty, jego istotną i najintymniejszą „raison d'être": światło, układ elementów niejako wewnętrznych, jakieś odrębne zabarwienie uczuciowe — to wszystko, co stanowi o zdecydowanej różnicy w stosunku do jakiejś najbardziej autentycznej reprodukcji katedry w Chartres. Elementy, którymi dysponuje artysta dla poruszenia wrażliwości widza, trafiają lepiej do celu — powinny trafiać lepiej do celu — aniżeli potrafiłaby to uczynić sama natura służąca za model. Nie wolno nam traktować dzieła sztuki jako zwierciadła, jako odbicia czegokolwiek — ale jako pewną ekspresyjną konstrukcję.

...Lecz gdy koncepcja obrazu jest już w psychice artysty „poczęta", kiedy nastąpiło wewnętrzne „spięcie", związanie między jakimś szczegółem objektu rzeczywistego, który ma zostać odtworzony, a podświadomymi często poszukiwaniami artysty, jakie go w danym okresie pochłaniają — w tym momencie dzieło staje się czymś nieodłącznym od przedmiotu. Elementy natury, którymi posłużył się twórca, wiążą się do tego stopnia z dziełem, przenikają spółczynniki autonomiczne obrazu, zostają tak dalece zmodyfikowane i przetransponowane, że od tej chwili „przedmiot" staje się czymś sprzęgniętym nierozerwalnie z przedmiotem.

...Jaka jest rola przedmiotu? Jest ona zasadnicza, podstawowa, dla artysty w czasie „poczęcia", w czasie powstawania koncepcji; lecz o ile jest ona ważna w trakcie pracy, jako pewien czynnik kierowniczy — o tyle znaczenie jej jest minimalne, jeżeli chodzi o oddziaływanie bezpośrednie na widza. Przedmiot ma znaczenie tylko i wyłącznie dla samego artysty. Stosunek dzieła do przedmiotu? Należy właściwie mówić o stosunku artysty do wybranego przezeń przedmiotu. Można również powiedzieć, że przedmiot przedstawiany ma wielkie znaczenie dla twórcy — a bardzo małe dla utworu i dla piękności utworu. Natomiast, jeżeli chodzi o piękność przedmiotu, bylibyśmy skłonni twierdzić, że ona właśnie nie ma w ogóle żadnego znaczenia.

Wiele się mówi od kilku lat o powrocie do przedmiotu. W rzeczywistości trudno mówić o powrocie do przedmiotu, którego się przecież nigdy nie porzucało. Sądzę, że w pojęciu publiczności powrót do przedmiotu może oznaczać: powrót do malarstwa, które coś przedstawia, zamiast malarstwa, które zdaje się nic nie przedstawiać wiernie. Lecz „powrót" do przedmiotu" oznacza przede wszystkim: powrót do przedmiotu tradycyjnego, do wszelkich właściwości przedmiotu.

Okres, który nastąpił po kubizmie (a kubizm również nie zapomniał o przedmiocie), należało by ochrzcić nie tyle „powrotem do przedmiotu", ile raczej, dokładniej „powrotem do zewnętrznego obrazu". Gdyż to raczej zewnętrzny obraz przedmiotów, scen, krajobrazów zaatakowany był przez kubizm, aniżeli sam przedmiot...

...Zgodność przedmiotu z gatunkiem uprawianej sztuki, zgodność dzieła z jego przedmiotem, zgodność dzieła i przedmiotu z nastrojem wzruszeniowym artysty — oto jakimi wytycznymi powinna kierować się niezależna krytyka w swym sądzie o dziele sztuki.

Z WYDAWNICTW I CZASOPISM

„Dzieje Sztuki Polskiej", M. Walicki i J. Starzyński (wyd. M. Arct, 1936 r.).

Książka ta została napisana jako uzupełnienie do „Dziejów sztuki" R. Hamanna. Najsłuszniejszą oceną tej pracy będzie dla czytelnika konfrontacja zamierzeń autorów z ich wynikiem. W założeniu, jak to nam autorzy tłumaczą w przedmowie, celem ich było „mocne sprzęgnięcie polskich zjawisk artystycznych z duchowym podłożem współczesnego im życia, rozpatrywanego zarówno w swych specyficznie polskich przejawach, jak i odblaskach uniwersalnych zachodnio-europejskich prądów".

Takie rozwiązanie tej sprawy, pokrewne ujęciu Hamanna, nie rozstrzygało kwestii całkowicie. Autorzy zechcieli dać nie tylko uzupełnienie, lecz potraktowali pracę również i jako odrębną całość. Leżało to — być może — w zamiarach wydawcy, jednak rozbiło nieco jednolitość „Dziejów sztuki polskiej". Trudność zasadnicza wynikała również i z chęci równomiernego potraktowania tematu przez dwóch twórców, z czego wywiązali się zresztą najlepiej, odbijając tym od podobnych prac polskich: obranie jednej metody przez obu uczonych, konsekwentnie trzymających się zasady sprowadzenia możliwie wszystkich zjawisk artystycznych do jednego mianownika według wyżej podanego założenia.

Więcej może jaskrawo przebija konieczność dostosowania tematu do dwóch celów. Wpływ metody Hamanna, ujęcie całości

przejawów artystycznych w ich najcharakterystyczniejszych cechach na tle podłoża całokształtu życia danej epoki z podaniem przykładów najcelniejszych, musiał zostać częściowo zniwelowany koniecznością hardziej obiektywnego podejścia. Pierwsze pełne ujęcie polskiej historii sztuki wymagało zapoznania czytelnika z materiałem, czego wynikiem — częściowy przynajmniej opis inwentaryzacyjny. Tym bardziej, że różnorodność prądów artystycznych na terenach polskich, słabo nieraz związanych, nie pozwalała na bardziej jednolite ujęcie.

W rezultacie nieraz należało by zwrócić się do Hamanna w celu znalezienia szerszej podstawy dla tez autorów, będących dla nich samych niezbitymi pewnikami. Szczególnie można to powiedzieć o części pierwszej pióra Walickiego, operującego pojęciami dla laika niezbyt utartymi, przy omawianiu architektury, średniowiecza, czy wpływów mistycyzmu nadreńskiego — zresztą w zdaniach niesłychanie treściwych. Z drugiej strony, bardziej encyklopedyczne podejście, traktujące raczej o całokształcie historycznego rozwoju form sztuki, czy raczej mechanicznego ich narastania i wzrastania (z uwydatnieniem polskiego już odczucia), jest krępujące dla czytelnika znającego „Dzieje sztuki“ Hamanna, gdyż nawraca do rzeczy tam już wyjaśnionych.

Są wady założenia i warunków zewnętrznych, zależnych od wydawcy — w tych jednak ramach temat jest wyczerpany jak najszerzej, bardzo starannie i pracowicie, świadcząc nie tylko o głębokiej znajomości przedmiotu, lecz o przemyśleniu i opracowaniu.

W całości najmniej wyraziście wypadła część ostatnia: Sztuka polska XIX i XX w. Można się było spodziewać pełniejszego rzutu na całość tego najbardziej w dziejach sztuki polskiej jednolitego okresu. Został on zaś opracowany jako inwentaryzacja nazwisk, pojęta zresztą bardzo wnikliwie.

Zewnętrznie książkę cechuje jasny i treściwy język, dający przykład literackiego ujęcia naukowego tematu. Również zwarty, spokojny układ graficzny, ogromna ilość świetnie dobranych ilustracji, unaoczniających każde stwierdzenie autorów, daje bardzo dobre świadectwo wydawcy, upamiętniając rzetelnym wkładem jego stuletnią działalność.

B. Ł.

„Biuletyn Historii Sztuki i Kultury“. Kwartalnik. Warszawa, marzec 1936 r. R. IV. Nr 3. Katalog zbiorów Sekcji Pomiarów Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki P. W. Budownictwo drzewne.

Praca Jerzego Szablowskiego: „Stary Zamek w Żywcu“, zawiera historię zamku i dzieje jego rozbudowy od końca XV w. po czasy dzisiejsze. Przeprowadzając analizę zabytku, autor wykazuje nawarstwienia stylowe po XIX w., przy czym szczególny nacisk kładzie na czasy renesansowe, gdy nastąpiła najdalej idąca rozbudowa pod wpływem renesansu włoskiego, kształtującego przede wszystkim Wawel, dalej zaś zamki Małopolski zachodniej. Interesujące jest stwierdzenie dekoracji graffitowej na nie istniejących już attykach.

Sprawozdanie Marii Muszyńskiej-Krasnowolskiej: „Kościół św. Katarzyny w Krakowie w świetle nowych badań“, jest częścią monografii tegoż kościoła. Wyjaśnia dzieje architektury tego gotyckiego zabytku dzięki metodycznemu zbadaniu śladów dawnych fundamentów.

Ciekawym rzutem oka na całokształt twórczości artystycznej jest recenzja dr Jana Żarnowskiego: „Wystawa dzieł Tycjana w Wenecji“, którą określa jako dającą wyczerpujące pojęcie o sztuce artysty. Twórczość Tycjana dzieli się na trzy okresy, z których każdy wykazuje inne tendencje artystyczne. Okres najwcześniejszy, najbliższy stylowi Giorgiona, związany jest silnie z renesansem florencko-rzymskim. Jednakże pierwiastki podporządkowane są kompozycji barwnej, tak charakterystycznej dla Wenecji.

Lata 1530—1540 są okresem pogłębiania założonych postulatów artystycznych. Najbardziej obfitujący w problemy—przemiana konstruktywnego renesansu w malowniczy manieryzm, pogłębienie psychologiczne i uplastycznianie płaszczyzny malarskiej, zgodne zresztą z duchem środowiska i artysty — to okres 1540—1543.

Wreszcie najwspanialszy okres — od podróży do Augsburga — najmniej zrozumiany zresztą przez współczesnych. Potęga efektów wewnętrznych i podobieństwo w ich oddaniu nieraz przypominają wizje Rembrandta w jego późnych dziełach. Potęgują się też zalety malarskie, związane ze sztuką wenecką, osiągając nieporównaną doskonałość w swobodnym i miękkim traktowaniu płaszczyzny i operowaniu jednolitą a spokojną i głęboką skalą barwną.

Ciekawy jest wywód autora wydobywający z „Pieta“ na podstawie stanu materialnego części obrazu, będące dziełem ręki Tycjana. Wreszcie poruszona jest sprawa nieautentycznych dzieł Tycjana, których parę dostało się na wystawę czy to dzięki tradycji, czy ogólnemu uznaniu ich przez specjalistów. Wiele ma tu też do powiedzenia handel, „stwarzający“ dzieła tycjanowskie ze starych kopii lub obrazów weneckich tego okresu.

Artykuł Arnolda Renca „Laboratorium chemiczne przy państwowych muzeach w Berlinie“ kreśli pokrótce jego prace przy konserwacji zabytków, przede wszystkim z prehistorii.

Dalej dr Michał Walicki omawia „Nowe wydawnictwa z historii sztuki średniowiecznej w Polsce“. Zamyka numer obszerna kronika i wspomnienie pośmiertne ś. p. prof. dr Władysława Kozickiego.

„Arkady“. Warszawa. Lipiec 1936 r. Rok II. Nr 7. Numer, jak zwykle bogato ilustrowany, przynosi nawet tym razem odbitkę z klocka oryginału Chrostowskiego: „Ucieczkę do Egiptu“.

Z. Niesiołowska-Rothertowa kreśli sylwetkę artystyczną St. Ostoja-Chrostowskiego, jako artysty operującego świetnie materiałem i umiejącego wyzyskać ukryte w tym materiale możliwości, a także jako twórcy głębokiego, posiadającego własną wizję i odczucie.

Autorka kładzie nacisk na artystę-ilustratora książek harmonizującego ilustrację z czcionką i jej układem.
Chrostowski rozwiązuje to w sposób rozmaity — w ilustracjach lub winietach wpuszczanych w druk jako akcenty dekoracyjne i treściowe. Związek drzeworytów Chrostowskiego z tekstem, jako uzupełnienie wizji pisarza, świadczy o jego głębi psychicznej.
Przy niezmiennym dekoracyjnym ujęciu — autorka wykazuje ewolucję artystyczną od stylizacji w zamkniętej kompozycji do realizmu i swobody w ujęciu. Od linearyzmu do malarskości i uproszczeń. Wreszcie od odczucia lirycznego do dramatycznego, pełnego dynamiki.

Wreszcie podkreśla zastosowanie przez Chrostowskiego jego sztuki w życiu: zaproszenia, karty, afisze itd. — to program społeczny — szerzenie piękna i budowanie codziennej kultury artystycznej.
Reprodukcję kolorową „Zdjęcia z krzyża“ z kościoła w Chomranicach, obrazu w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie, poprzedza jego szkicowa analiza, w której dr Michał Walicki określa go jako „Klejnot Polskiej Sztuki Gotyckiej“.

Impresje M. Leykama na temat architektury czystej, gdzie tylko „cel“ czy zachcianka kształtuje przestrzeń, nie licząc się z materiałem, ni z koniecznością zachowania równowagi, harmonii i innych kanonów estetycznych, w podświadomości istniejących, są bezwzględnie rewolucyjne, ale nie... konstrukcyjne. Zamieszczone fotografie pokazują bezdroża kompozycji architektonicznych — stapianie się wnętrza z ogrodem, gra form niezależna, funkcje mieszania potrzeb, to rozmaite etapy nie zawsze architektoniczne, rzadko estetyczne i celowe.
„Mebel renesansu włoskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu“ dr St. Świerz-Zaleskiego — krótki, treściwy opis zabytków wawelskich, przedstawia nam funkcjonalność i problem artystyczny w ujęciu twórców renesansu. Jak i dziś, poszukiwał ten przemysł „harmonijnej jedności formy użytkowej z artystyczną i z charakterem materiału“. Świetne ilustracje ukazują nam bogaty zbiór wawelski, który może być natchnieniem dla artystów.

Sprawozdanie F. Studzińskiego: „Wystawa Sztuki Chińskiej w Londynie“, zwraca uwagę na inny świat odczucia artystycznego. Finezja i głęboka kultura w opracowaniu nieprawdopodobnymi formami i kolorami nie zatraca charakteru przedmiotów użytkowych. Niesłychane opanowanie techniki w materiale z egzotycznością ujęcia i subtelnością pomysłów otwiera zupełnie inny świat sztuki, nie pozostający bez wpływu na sztukę Europy dawnej i dzisiejszej, Ludwika XV i... mody paryskiej.

Opis małego kawalerskiego mieszkanka P. M. Lubińskiego, p. t. „Pierwszy Apartament House w Warszawie“ — w domu na ul. 6. Sierpnia grzeszy tylko jedną niedokładnością: nie jest to pierwszy dom tego rodzaju, choć najbardziej luksusowy.

Czesław Olszewski rzuca ciekawą myśl „Pałacu Muzyki“, który mieściłby się w Starym Otwocku. Istniejący tam piękny pałac barokowy Bielińskich znajduje się w stanie ruiny. Odrestaurowanie go i umieszczenie tam ośrodka kultury muzycznej przyniosłoby nam rzeczywiście wielką korzyść.
„O gobelinie“ Ładu, krótką jego historię podaje Wanda Telakowska.

Reprodukcje naczyń arch. Wolko Gartenberga: „Srebra współczesne“, dają nam ciekawe formy użytkowe kosztownych naczyń, w których gra formy idzie o lepsze z grą świateł.
„Pod arkadami“ — kronika sztuki w większej części poświęcona jest sprawozdaniom z wystaw żeńskich szkół rękodzielniczych. Poza tym wzmianka o zastosowaniu filmu do popularyzowania zbiorów muzealnych wskazuje muzeologom nowe możliwości pracy.
Recenzja z „Drzeworytu w książce, tece i na ścianie“ T. Cieślewskiego (syna) zbyt bodaj bezapelacyjnie dyskredytuje ideę T. Cieślewskiego, dążącego do oderwanego, „rasowo-czystego“ drzeworytu. Rozgraniczenie grafiki czystej i użytkowej istnieje niewątpliwie, i jedna drugiej zupełnie już może nie wadzić.

„Arkady“. R. II. Nr 8. „Ostatnie dzieło Czesława Przybylskiego“ — willa na Królew-

skiej Górze została entuzjastycznie omówiona przez arch. J. Hryniewickiego.
Dr M. Walicki daje sprawozdanie „Gotyk Wielkopolski" z wystawy urządzonej w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, przez Koło Historyków Sztuki U. P.
Muzeum Luwru odnowiono i unowocześniono. Niesłychanie ciekawe efekty wydobyto sztucznym oświetleniem, udostępniając zwiedzającym zbiory w godzinach nocy; p. Aura Wyleżyńska mówi o tym w art. „Życie muzeum".
A. Gronostajska: „Mestrovic - Mauzoleum w Cavtat" — wspomnienie z największego dzieła jugosłowiańskiego rzeźbiarza.
„Przegląd Grafiki" — użytkowej, notatka Z. Niesiołowskiej-Rothertowej o najlepszych dziełach tegorocznych.
W. Telakowska przynosi krótkie i życzliwe sprawozdanie z ostatniej wystawy „Pracowni grafiki użytkowej przy A. S. P. w Warszawie".
J. Giżycki, podróżnik i pisarz, pisząc „O sztuce murzyńskiej" daje parę ciekawych uwag formalnych, dotyczących jej pochodzenia i rozmieszczenia.
St. Śmietańska porusza sprawę „Sztandarów i proporców", dających tyle możliwości artystycznych, kompozycyjnych i technicznych, a tak u nas zapomnianą i niezrozumianą, czego dowodem okropne próby w A. S. P., widziane na ostatniej wystawie.
„Pod arkadami" zamieszcza wspomnienie St. Noakowskiego z Księgi Pamiątkowej Domu Kasy Mianowskiego w Świdrze, sprawozdania z wystaw Szkól Zawodowych i wiadomości z zagranicy.
„Arkady". R. II. Nr 9. Przynosi zamiast sprawozdania z wystawy w I. P. S. szkic dr J. Sienkiewicza: „Malarstwo warszawskie I. połowy XIX w.", zawierający historię malarzy i epoki.
„Właściciel szafarz ogrodu w mieście, a twórcy krajobrazu" F. K. Polkowskiego, w bardzo zawiłym stylu, ujmuje kwestię rozplanowania i dostosowania architektury ogródka do architektury budowli.
P. Smolik wskazuje na dziwny i potężny wpływ sztuki hellenistycznej na sztukę Azji, omawiając jedno z ogniw „Gandara i Turfan".
„Nowy Sklep" P. M. Lubińskiego — bardzo rzeczowe omówienie architektury sklepu z punktu widzenia najszerzej pojętej użytkowości.
Prof. L. Niemojewski zdaje sprawę z konkursu wybranych na projekt Pawilonu Polskiego na wystawie paryskiej, tłumacząc przede wszystkim brakiem czasu nieurządzenie konkursu ogólnego; jest to może nieco dziwne, tym bardziej, że otrzymano inny teren, i co za tym idzie, konieczne jest stworzenie innego projektu, czym mają się zająć arch. Brukalski i prof. Pniewski.
Zeszyt zamyka kronika „Pod arkadami", zawierająca wiadomości wyłącznie z zagranicy — czy u nas nic nie ma godnego wzmianki?

„Forma". Ukazał się 5. numer „Formy", datowany sierpień. 1936 r.
Numer otwiera artykuł Bronisławy Rotsztat-Ney: „Muzyka a malarstwo", przeprowadzający analizę podobieństw i różnic między tymi dziedzinami sztuki.
„O zagadnieniach malarstwa w wieku XIX" pisze Aniela Menkes. Artykuł Władysława Strzemińskiego, p. t. „Aspekty rzeczywistości" uzasadnia surrealistyczne spojrzenie na rzeczywistość, odpowiadające psychice współczesnego człowieka. Numer posiada kronikę i sprawozdania.
Komitet redakcyjny „Formy" stanowią: Katarzyna Kobro-Strzemińska, Józef Ronner, Aniela Menkes, Stefan Wegner i Władysław Strzemiński.

MALARSTWO WARSZAWSKIE I POŁOWY XIX W.

(z artykułu dr. J. Sienkiewicza — „Arkady". R. II Nr 9)

Jak w architekturze warszawskiej w postaci klasycznych budynków Królestwa Kongresowego, tak i w malarstwie, mimo — zda się — nieprzyjaznych ku temu warunków, klasycyzm pozostawił niezatarte piętno. W samym początku wieku liczba artystów epoki Stanisława Augusta redukuje się do minimum. Wielka ilość przyjezdnych nie wywiera na warszawskie środowisko artystyczne żadnego wpływu. Dopiero w 1819 r. na zorganizowanej przez Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu wystawie publicznej występuje artysta mający zaciążyć nad twórczością nowej generacji. Był to Antoni Brodowski. Stypendysta Izby Edukacji Narodowej Księstwa Warszawskiego, uczeń szkoły Davida w Paryżu, klasyk z ducha i formy, występuje na gruncie warszawskim, gdy Gericault „Tratwą Meduzy" otwiera romantyzm.
Nie jest to jednak objawem zacofania — wnosi on tyle nowych pierwiastków, rzucając hasło sumiennej pracy, rozumnego panowania nad formą. W rok potem, już jako profesor na uniwersytecie, reformuje sposób nauczania, wprowadzając przede

wszystkim studium z natury. Sekunduje mu Blank, wśród starych profesorów: Ch. Santoir de Varenne'a i Z. Vogla.

Wystawy powtarzają się, ściągają zamiejscowych artystów, tworząc szeroki przekrój twórczości artystycznej.

Jednak wśród wielu nazwisk: Kosiński, Paderewski, Kondratowicz, Gładysz, Blank, Kokular czy Lampi młodszy — malarzy kontynuujących dawne tradycje, wyróżnia się Brodowski talentem i rzetelną wiedzą artystyczną. Tym bardziej zresztą jaskrawie, że dyletantyzm i miłośnictwo dominowały w tym środowisku. Oborski (naśladowca Orłowskiego), Skarbek, Zabiełło, Zieliński, Zamięcki, Łukaszewicz, Suchodolski, wielka ilość dam i wreszcie Z. Vogel — to laicy-amatorzy.

Sztuka tego okresu demokratyzuje się i zmniejsza; odbiorcą staje się miejska inteligencja, odbija się w prasie i na forum Towarzystwa Przyjaciół Nauk; ta krytyka inspiruje polskie historyczne i rodzajowe tematy. Zamówienia publiczne rozstrzyga się drogą konkursu. Ten okres zamyka powstanie 1831 roku i śmierć w 1832 r. Brodowskiego.

Dopiero w 1836 r. otworzono publiczną wystawę malarstwa, powtarzaną również co parę lat. Warunki jednak są zmienione. Prywatne szkoły rozdrabniają ruch artystyczny, nawiązując do tradycji jeno przez wychowanków Wydziału. Są to: Minasowicz, Pfanhauzer, Hadziewicz, Breslauer, Molinari, Dąbrowski, Szuster i wielu innych. Obok nich występują młodzi, zupełnie uprzednio nieznani: Mielnicki, Chojnacki, Gumiński, Gepner, Kolberg, Smokowski, Stankiewicz i Kaniewski.

Blank, Kokular, Piwarski, potem Hadziewicz, Zaleski i Kaniewski — to nauczyciele i kierownicy młodej generacji artystów, którzy już wstępują na inne drogi. Norblinowskie hasło, propagowane przez dawne Tow. Przyjaciół Nauk, zdobywa sobie rację bytu. Tworzy się malarstwo rodzajowe. Studiujący za granicą nadsyłają prace historyczne, batalistyczne i pejzaże, tworząc kontrast z Zachodem. Wreszcie charakterystyczne kompozycje i portrety Pęczarskiego, portrety Szustra i realisty Bonawentury Dąbrowskiego. Są oni wszyscy wyrazicielami innego poglądu na sztukę: obok talentu reprezentują odpowiedzialność i rzetelność wykonania jako godni następcy Brodowskiego, który jest wielki własnym talentem i w swych epigonach.

B I B L I O G R A F I A

NAUKA O SZTUCE.

Starzyński J. Dydaktyka nauki o sztuce. Encyklopedia Wychowania, t. 2. Warszawa, 1936 r.

HISTORIA SZTUKI.

Batowski Z. Podróże artystyczne J. Chr. Kamsetzera w latach 1776—77 i 1780—82. Prace Komisji Historii Sztuki, t. VI, Kraków, 1935 r. (Biuletyn Akademii Umiejętności, Nr 4—6).

Bulas K. Chronologia attyckich stelli nagrobnych epoki archaicznej. Kraków, 1936. (B. A. U. Nr 4—6).

Brosig A. Materiały do historii sztuki wielkopolskiej. Poznań, 1934 r.

Chmarzyński G. Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta: „Dzieje Torunia". Toruń, 1934 r.

Hamann R. Dzieje sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych. Tłum. M. Wallis. Wyd. Arct. Warszawa, 1934 r.

S. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, T. Szydłowski, W. Tatarkiewicz, J. Żarnowski, J. Żurowski. Historia sztuki, 3 tomy. Lwów, 1934 r. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Tom I. Sztuka przedhistoryczna Europy — przez J. Żurowskiego. Sztuka starożytna — przez S. Gąsiorowskiego. Tom II. Sztuka średniowieczna — przez M. Gębarowicza. Tom III. W. Tatarkiewicz: Architektura współczesna. J. Żarnowski: Malarstwo i rzeźba współczesna. T. Szydłowski: Sztuka XIX i XX wieku.

Lipska H. Bibliografia historii sztuki polskiej za czas od 1925—1930 r. Polska Akademia Umiejętności. Kraków, 1935 r.

Mańkowski T. Sztuka Ormian lwowskich. Prace Komisji Historii Sztuki 1934 r. Tom VI, zesz. 1. Kraków, 1934 r.

Mańkowski T. Sztuka Islamu w Polsce z 17 i 18 wieku. Kraków, 1935 r.

Mańkowski T. Mecenat Stanisława Augusta. Pamiętnik Organizacyjnego Zjazdu Historyków Sztuki w Krakowie w dn. 2—4.X. 1934 r. (pod red. T. Szydłowskiego), Kraków, 1935 r.

Walicki M. i *Starzyński J.* Dzieje sztuki polskiej. Wyd. Arct. Warszawa, 1936 r.

ARCHITEKTURA.

Depowski J. Katedra na Wawelu w świetle historii i pierwsze ślady renesansu w Krakowie. Kraków, 1934 r.

Husarski W. Attyki polskie, ich pochodzenie i oddziaływanie. Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego 1933 r. Wyd. II, tom XXVI. Warszawa, 1934 r.

Markowski F. Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX w. Lwów, 1935 r.

MALARSTWO.

Bocheński Z. Obrazy Giambattisty Pittoniego 1687—1767, w kościele N. P. w Krakowie. Prace Komisji Historii Sztuki 1934 r. Tom VI, zesz. 1. Kraków, 1934 r.

Bochnak A. Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu. Prace Komisji Historii Sztuki 1934 r. Tom VI, zesz. 1. Kraków, 1934 r.

Hornung Z. Stanisław Stroiński 1715—1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. Wyd. Tow. Nauk., tom 2, Nr 2. Lwów, 1935 r.

Makowiecki T. Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim. Warszawa, 1935 r.

RZEŹBA.

Bocheński Z. Uzbrojenie w krakowskich dziełach Wita Stwosza. Rocznik Krakowski 1935 r., t. 26. Kraków, 1935 r.

Dettloff S. Krakowski projekt na ołtarz bamberski Wita Stwosza. Rocznik Krakowski 1935 r., t. 26. Kraków, 1935 r.

Dettloff S. Przyczynki do genealogii rodziny Wita Stwosza. Rocznik Krakowski 1935 r., t. 26. Kraków, 1935 r.

Dettloff S. U źródeł sztuki Wita Stwosza. Wyd. Zakładu Architektury Polskiej przy Politechnice Warszawskiej. Warszawa, 1935 r.

Gutowska M. Ubiory w ołtarzu Mariackim Wita Stwosza na tle zabytków wieku XV. Rocznik Krakowski 1935 r., t. 26. Kraków, 1935 r.

Mańkowski T. Rzeźby portretowe w brązie na Zamku Królewskim w Warszawie. Warszawa, 1934 r.

Morelowski M. Płaskorzeźby ewangeliarze tzw. Anastazji a sztuka kodyjsko-morańska XII wieku. Sekcja Historyków Sztuki Polskiej Tow. Przyjaciół Nauki w Wilnie. Wilno, 1935 r.

SZTUKA DEKORACYJNA.

Dynowski W. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródczyzny. Wilno, 1935 r.

Morelowski M. Tkaniny ludowe karaimskie a sprawa pochodzenia Karaimów krymskich i polskich. Wilno, 1934 r.

Osieczkowska C. Mozaika zdobiąca tympanon drzwi królewskich w kościele św. Zofii w Konstantynopolu. Sekcja Hist. Sztuki Polskiego Tow. Przyjaciół Nauki w Wilnie. Wilno, 1935 r.

GRAFIKA.

Cieślewski T. syn. Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce. Warszawa, 1934 r.

Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa, 1934 r.

Walicki M. Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w. Prace Tow. Nauk. w Warszawie 1934 r., t. 11, Nr 1—6. Warszawa, 1935 r.

TECHNOLOGIA.

Hopliński J. Technologia malarska. Techniki malarskie. T. I. Kraków, 1934 r.
Lam W. Malarstwo i jego zasady. Lwów, 1935 r.

IKONOGRAFIA.

Rogowska - Doroszewska J. Zwiastowanie w sztuce polskiej. Odbitka z „Verbum". Warszawa, 1935 r.

Szablowski J. Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVII w. Odbitka z „Przeglądu Powszechnego". Kraków, 1934 r.



ZYGMUNT WALISZEWSKI. Balzac. Olej. Z Salonu Zimowego I. P. S. 1931/32.

Z ŻAŁOBNEJ KARTY

Dnia 5.X.1936 pisma doniosły o nagłym zgonie ś. p. Zygmunta Waliszewskiego. Waliszewski należał do grupy „kapistów" i był jej najwybitniejszym przedstawicielem. Skalą talentu przerastał wszystkich swoich kolegów. Bez wątpienia rozwój kultury artystycznej, umiejętna gospodarka własnym talentem czynią wiele, ale najtrudniej „nauczyć się" być dobrym kolorystą. To znaczy, że w dziedzinie koloru artyście najtrudniej się wspierać na kontroli intelektu. Trening artystyczny, smak i doświadczenie pozwolą nam na zestawienia barwne, pewne, kulturalne, przyjemne, a nawet subtelne. Ale nowe odkrycia, zestawienia nieoczekiwane i ryzykanckie, chyboczące już niemal na granicy dysonansu, zestawienia o cierpkim posmaku nowej rzeczywistości, mogą robić ci najszczęśliwsi, najbardziej obdarowani, których nazywamy urodzonymi kolorystami. Ci, którzy z niezawodną nigdy nieomylnością „czują" kolor. Do nich należał Z. Waliszewski. Jego kwiaty, oglądane przez nas kiedyś na wystawie w klubie art. „Polonia", lśniły czystością barw. Wtenczas Waliszewski wydawał mi się lirykiem. Później chętnie uprawiał groteskę. W tym czasie oddalił się bardziej od palety impresjonistów. Jego barwa nabrała wagi. Gdy dla innych kapistów świat się składa z barwnych strzępów, Waliszewski usiłuje definiować sylwety przedmiotów i postaci; płynne i faliste nieraz obrzeże sylwet sprawia, iż możemy mówić nawet o pewnej linearności. Głęboka wnikliwość artystyczna oparta na szczerym uczuciu

i wielkim temperamencie uczyniły z Waliszewskiego jednego z najwybitniejszych młodych polskich plastyków.
Jako kolega, współtowarzysz cieszył się w sferach artystycznych wielką sympatią, szacunkiem i uznaniem.
Wzbudzał podziw swym męskim stosunkiem do życia, które go nielitościwie doświadczało. Chcąc złożyć hołd jego pamięci w sposób godny plastyków, w jednym z najbliższych numerów poświęcimy jego pracy specjalny monograficzny artykuł, o który redakcja „Plastyki" zwróci się do Kolegów najbliżej z nim współpracujących.

W nocy z piątku na sobotę 17 października zmarł w Krakowie ś. p. Kazimierz Mitera, artysta malarz, uczestnik walk o niepodległość Polski, por. rez. W. P., odznaczony „Orlętami", wiceprezes Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, redaktor „Głosu Plastyków".
Wszyscy, którzy znali ś. p. Kazimierza Miterę, mieli zawsze niewysłowiony podziw dla Jego zalet charakteru, żelaznej pracowitości i bezgranicznego oddania idei, której służył. Pełen wiary i inwencji, żył tylko dla sztuki, dla organizacji Związku Plastyków, dla kolegów, a przede wszystkim dla pisma „Głos Plastyków", które było w pracy Jego największym ukochaniem.
Ogrom wysiłku włożonego we wszystkie zadania, których podejmował się ś. p. Kazimierz Mitera, dzisiaj wprost nie da się określić i ustalić. Pracował ponad siły jednego człowieka. W chwilach największego zwątpienia nie tracił nigdy wiary. Zawsze pomocny, zawsze oddany. Niezastąpiony w pracy literackiej, budował nią żmudnie podwaliny dla przyszłości współczesnej sztuki polskiej.
Rozumując, że tylko w jedności i wspólnej pracy można osiągnąć wymarzone cele, był inicjatorem i organizatorem porozumienia wszystkich artystów polskich dla ich dobra i dobra sztuki.
Odchodząc od nas zostawił niczym nie zastąpioną pustkę w szeregach tych, którzy, rozumiejąc nową polską rzeczywistość, idą z uporem naprzód.
Cześć Jego pamięci!

Dnia 31 października zmarł w Bohdanowie w 66-tym roku życia ś. p. Ferdynand Ruszczyc.
Pamięci tego świetnego malarza i zasłużonego organizatora Wydziału Sztuk Pięknych w Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie — redakcja poświęci w przyszłości specjalny artykuł.

Dnia 8 listopada zmarł w Warszawie wybitny malarz-batalista ś. p. Jan Rosen (ur. w r. 1854)..

Z ŻYCIA SZTUKI W KRAJU

W dniu święta Niepodległości, ogłoszone zostały nagrody M. st. Warszawy za działalność na polu nauki i sztuki.
Nagroda plastyczna przyznana została Ignacemu Łopieńskiemu, zasłużonemu grafikowi. W skład jury wchodzili: wiceprezydent miasta J. Pohoski, przewodniczący dr Jerzy Sienkiewicz (z ramienia Ministerstwa W. R. i O. P.), radni prof. W. Jastrzębowski i prof. B. Pniewski oraz prof. Z. Batowski, prof. T. Pruszkowski i prof. Wł. Tatarkiewicz. Według brzmienia protokołu sądu konkursowego, nagroda została Ign. Łopieńskiemu udzielona „za całokształt pracy artystycznej, w której wyraził się ten znakomity odtwórca arcydzieł naszego malarstwa, mistrz akwaforty. Dał on jeden z pierwszych zachętę do uprawiania grafiki, a niemniej podtrzymał ją godnie swym twórczym wysiłkiem artystycznym w epoce poprzedzającej dzisiejszy jej rozkwit. Jest artystą związanym z Warszawą życiem i działalnością".

Przez trzy miesiące letnie b. r. trwała w T-wie Zachęty S. P. wielka wystawa Wojciecha Kossaka, zorganizowana pod wysokim protektoratem Pana Prezydenta Mościckiego, z okazji 60-lecia pracy tego popularnego batalisty. Zgromadzono około 130 obrazów olejnych oraz 43 szkice. Do „problemu" Wojciecha Kossaka, tak bardzo charakterystycznego dla naszej kultury artystycznej, wystawa ta nic dodatniego nie dorzuciła.

W końcu września zamknięta została w Instytucie Propagandy Sztuki — wystawa malarstwa warszawskiego I-ej połowy XIX wieku. Zorganizowana pod protektoratem P. Prezydenta Miasta, Min. Starzyńskiego, zainicjowana została przez Oddział Warszawski Polskiego Związku Historyków Sztuki. Komisarzem jej i faktycznym twórcą był dr Jerzy Sienkiewicz. Wystawa ta po raz pierwszy w całej rozciągłości postawiła zagadnienie warszawskiego malarstwa pierwszych pięćdziesięciu lat ubiegłego stulecia. Dział sztuki portretowej zwłaszcza ukazał się w pełnym świetle, wysuwając zdecydowanie na pierwszy plan indywidualność Antoniego Brodowskiego.
„Pamiętnik Wystawy", opracowany niezwykle starannie przez J. Sienkiewicza, obejmuje 175 eksponatów, użyczonych z licznych zbiorów publicznych i prywatnych.

Po zamknięciu wystawy malarstwa warszawskiego epoki klasycyzmu nastąpił szereg indywidualnych wystaw artystów, m. in. ś. p. T. Makowskiego, J. Szczepkowskiego, Augusta

Zamoyskiego, W. Zawadowskiego oraz grafików Mrożewskiego i Kulisiewicza. Dalej wystąpiły dwie grupy malarskie: Szkoła Warszawska i Grupa Czwarta, która jest ostatnią grupą uczniów prof. Pruszkowskiego. W listopadzie odbyła się wystawa najwybitniejszych współczesnych grafików francuskich: Laboureura, Gromaire'a i in., 19 grudnia otwarta została II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów.

W styczniu 1937 r. salon malarski razem z następującym po nim w lutym salonem rzeźby ma dać przekrój dzisiejszej rzeczywistości w plastyce polskiej. Salon malarski jest w pewnej mierze organizowany na podstawie wyników dwóch salonów przygotowawczych, które odbyły się w I. P. S. w b. r. Komisja Organizacyjna I Ogólnopolskiego Salonu Rzeźby zwraca się do ogółu rzeźbiarzy z prośbą o przygotowanie prac, które by najlepiej reprezentowały ich twórczość. Pożądane jest, aby rzeźby były wykonane w materiale szlachetnym. Termin nadsyłania prac na salon rzeźbiarski jest do 1 lutego 1937 r. W skład Komisji Organizacyjnej Salonu Rzeźby weszli: pp. J. Below, prof. T. Breyer, prof. X. Dunikowski, A. Karny, H. Kuna, M. Lubelski, S. Ostrowski, Z. Otto, prof. J. Szczepkowski, F. Strynkiewicz, Z. Trzcińska-Kamińska i E. Wittig. Obowiązki komisarza salonu przyjął p. Franciszek Strynkiewicz.
Formularze zgłoszenia na salon wydaje biuro I. P. S., Warszawa, ul. Królewska 13, na żądanie osobiste lub listowne.
Na salonie będzie przyznany szereg nagród, których wysokość zostanie podana do wiadomości w następnych komunikatach Komisji Organizacyjnej.



BONAWENTURA DĄBROWSKI. Pelizzaro, kupiec warszawski. Olej. 1838 r. Z wystawy w I. P. S.: Malarstwo warszawskie I połowy XIX wieku.

Jak nas informuje wstęp do katalogu, wystawa Jana Ciąglińskiego w Muzeum Narodowym jest pokazem jego prac przekazanych Państwu Polskiemu przez brata malarza. Jako puścizna pośmiertna, nie jest ten zbiór ciągły, lecz raczej przypadkowy, dlatego też trudno jest zdać sobie sprawę z tego, czym był Ciągliński jako pełny artysta. Urodził się Jan Ciągliński w Warszawie 1858 roku. Po krótkich studiach w szkole Gersona wyjechał do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie — poza wieloma podróżami — upłynęło jego życie jako uznanego artysty i pedagoga.

Na powyższej wystawie widzimy trzy wyraźne grupy: portrety realistyczne, bardzo prawdziwe i ścisłe, mało jednak oddające naturę modela lub podejście artysty. Widać w nich za to opanowaną doskonale technikę.

Dalsze portrety stanowią zupełny kontrast w kolorycie, technice, ujęciu. Podróże artysty — a może i ekspansje nowych idei w malarstwie — uczyniły go impresjonistą, zresztą swoistym, północnym. Pozostaje on nadal dokładnym akademickim malarzem dość naiwnie pojmującym technikę impresjonistów, nieśmiało wprowadzającym do obrazu światło. Rysunek nie pozwala mu operować płaszczyzną, gama barwna pozostaje uboga, raczej neutralna, poza paroma portretami, które zresztą nawiązują do pierwszej fazy.

Bardziej barwne są pejzaże z podróży na Wschód. Trochę słońca i przestrzeni, mała plama o gorącym kolorycie działają ożywczo; stosowane zresztą bardzo powściągliwie i pojęte raczej jako rozwiązania formalne. Doskonałe są fragmenty architektury egipskiej, najśmielsze rozwiązania perspektywiczne i bardzo kontrastowe mimo zimnych kolorów.

Benois, krytyk i historyk sztuki rosyjskiej, pisze o Ciąglińskim, jako o pierwszym impresjoniście rosyjskim.

„Poranek" — plac Świętego Marka, zalany słońcem, ostro jednak rozdziela światło i cień i nie może pozbyć się linii rysunkowej — widać zrozumienie częściowe formy bez przekształcenia założeń artystycznych. Najlepsze są kwiaty: zebrane pod jednym szkłem z ciemnego tła rozbłyskują jasne, gorące plamy storczyków i orchidei — niestety, złe pomieszczenie odbiera im całą wartość.

Ciągliński, jako artysta, nie był zupełnie związany z Polską: ani jednego polskiego tematu, żadnych polskich mistrzów czy uczniów. Jako uznany malarz środowiska petersburskiego, wrósł w otoczenie swoją twórczością. Wiązały go ponoć z ojczyzną więzy sentymentu — jeśli możemy go dlatego nazwać malarzem polskim, stoi on zupełnie na uboczu, jako talent opanowany, pewny swych środków.

Muzeum Narodowe w Warszawie, w trosce o udostępnienie i spopularyzowanie swych bogatych zbiorów, stara się wprowadzać coraz to nowe ułatwienia dla zwiedzających. Ostatnio ukazał się przewodnik po dziale sztuki zdobniczej, którego układ dostosowany został do układu sal, aby w ten sposób dać możność zwiedzającemu jak najbardziej bezpośredniego korzystania z przewodnika na miejscu, na czym specjalnie zależało Dyrekcji Muzeum. Przewodnik ten zawiera 50 stron druku, 31 tablic z 56 ilustracjami oraz plan sal wystawowych. Ilustracje (nawiasowo należy dodać: bardzo dobre) związane odsyłaczami z tekstem stanowią dobre przypomnienie chociaż części przedmiotów po powrocie zwiedzającego do domu.

Wydany został przewodnik, a nie katalog, gdyż przy wielkiej różnorodności zbiorów działu sztuki zdobniczej, zwiedzający otrzymuje wyjaśnienia tyczące się charakteru epoki, rodzaju, stylu itp., co więcej zorientuje zwiedzającego od wykazu kilku tysięcy przedmiotów.

W gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie otwarto w październiku wystawę, interesującą nie tylko ze względu na wartość artystyczną eksponatów, ale i w pierwszym rzędzie jako dowód szybkiego i pomyślnego rozwoju Muzeum. Jest to wystawa pierwsza z cyklu zamierzonych wystaw sprawozdawczych, obrazująca częściowo dary i nabytki Muzeum w czasie od 1.I.1935 do 1.X. 1936 r. Brak sal wystawowych uniemożliwił pokazanie wszystkich cennych nabytków, wystawiono zaledwie 10% najciekawszych najcenniejszych przedmiotów wybranych bądź to z racji ich wysokich walorów artystycznych, bądź też z racji ich roli uzupełniającej w stosunku do ogólnego zbioru.

Do najciekawszych obiektów dzisiejszej wystawy należy znany obraz Matejki „Wit Stwosz" po raz pierwszy wystawiony na widok publiczny w Warszawie, z zapisu ś. p. Jakuba Potockiego. Autoportret Wyspiańskiego, pierwszy szkic Matejki do „Kazania Skargi", wykonany na 3 lata przed namalowaniem obrazu, oraz wyjątkowo piękny i cenny gobeli francuski w XVIII wieku, dar Marii bar. Taube.

W gmachu Muzeum Wojska otwarta została wystawa p. n. „Marszałek Józef Piłsudski w rzeźbie". Wystawa, zorganizowana przez Wydz. Wykon. Naczelnego Komitetu Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego, przy współudziale Koła Plastyków Legionowego Instytutu Studiów, ma

na celu ukazanie społeczeństwu dzieł czołowych artystów-rzeźbiarzy polskich, a tym samym ukrócenie rozszerzania podobizny Marszałka w dziełach nie mających należytego poziomu artystycznego. Wystawa, zajmująca wielką parterową salę w prawym skrzydle Muzeum Wojska, będzie trwała czas dłuższy, lecz co dwa tygodnie ma być uzupełniana, względnie częściowo zmieniana.
W inauguracyjnej „wersji" wystawy znalazły się prace prof. Laszczki — popiersie Marszałka z roku 1916 oraz kilkanaście rzeźb z ostatnich lat: St. Rzeckiego (dwie rzeźby i jedna płaskorzeźba), Strynkiewicza (1 rzeźba i 2 płaskorzeźby), Karnego (1 rzeźba i 1 płaskorzeźba), Proszowskiego (1 rzeźba i 1 płaskorzeźba) oraz płaskorzeźba Belowa.

W lecie odbywały się w Gdyni wykłady w Wakacyjnym Instytucie Sztuki, zorganizowanym przez Ministerstwo W. R. i O. P. w celu nawiązania bezpośredniego kontaktu naszych przedstawicieli literatury i sztuki ze społeczeństwem, a głównie nauczycielstwem i pracownikami oświatowymi.
Program prac Instytutu nie przewidywał metodycznych wykładów ani schematycznego szkolenia, miał dać jedynie przegląd najciekawszych zagadnień współczesnej polskiej sztuki i literatury w opracowaniu wybitnych fachowców. Na liście prelegentów znajdowały się nazwiska najgłośniejsze, a program wykładów mimo ograniczonego czasu przedstawiał się bardzo bogato.
I tak o literaturze mówili: J. Kaden-Bandrowski, Leopold Staff, Zofia Nałkowska („Tajemnice zawodowe pisarstwa"), Kazimierz Czachowski („O Conradzie i o polskiej powieści chłopskiej i proletariackiej"), dr Wacław Borowy („O Staffie i o Norwidzie"), Karol Zawodziński.

Współczesną twórczość dramatyczną omówił dr Leon Pomirowski, o dramaturgii nowoczesnej za granicą i charakterologii ogólnej i zastosowanej — mówił akademik literatury Karol Irzykowski. Aktualne i doniosłe zagadnienia teatru na wsi, jego organizacji i możliwości repertuarowych oraz teatru robotniczego poruszyli pp.: Jędrzej Cierniak i Juliusz Bobrowski: Poza tym dr Tadeusz Kudliński wygłosił odczyt o „Nowej inscenizacji Hamleta, według pomysłu Wyspiańskiego".

Zagadnienia plastyki współczesnej referowali: rektor Tadeusz Pruszkowski, prof. Wojciech Jastrzębowski, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie („Sztuka wnętrza"), docent W. W. Wacław Husarski („Polski przemysł artystyczny") i art.-mal. Zygmunt Cywiński.

Specjalnie szeroko program uwzględniał muzykę. Wprawdzie wykładów teoretycznych z tej dziedziny było nie więcej niż z literatury czy plastyki, ale prawie każdy wykład był ilustrowany audycją muzyczną, a poza tym programy wieczorów artystycznych, jakie odbywały się co tydzień, zawierały z reguły część koncertową. O problemacie opery i „dziejach fortepianu" mówił prof. Państw. Konserwatorium Muzycznego w Warszawie dr Śledziński, o muzyce kameralnej — dyr. Polskiego Konserwatorium Muzycznego w Gdańsku Kazimierz Wiłkomirski, o artyzmie polskiej pieśni ludowej — prof. Tadeusz Mayzner, o pieśni żołnierskiej — Bogusław Sidorowicz etc.
Nie pominięto w programie tak ważnych dziedzin współczesnego życia, jak prasa, film i radio.

Zagadnienia służby informacyjno-prasowej omówił Dyrektor P. A. T. min. Konrad Libicki. Odczyt o „sztuce w radio" ilustrowany przykładami z archiwum akustycznego Polskiego Radia wygłosił kier. Wydz. Lit. R. P. p. Witold Hulewicz. Odczyty dyskusyjne o filmie polskim wypowiedzieli: radca Michał Rusinek z Min. W. R. i O. P. oraz reżyser filmowy p. Antoni Bohdziewicz.
Wreszcie o muzeach i o zabytkach architektury i ich konserwacji mówili: dr Alfred Lauterbach, dyr. Państw. Zbiorów Sztuki i główny konserwator p. Jerzy Remer.
Program uzupełniały pokazy i wieczory artystyczne, w tym wieczory autorskie wybitnych literatów, koncerty wokalne oraz muzyki kameralnej i symfonicznej, pokazy filmu artystycznego etc.

W Warszawie powstało pierwsze stowarzyszenie malarzy-akwarelistów p. n. „Grupa Akwarelistów".
Założenie Grupy Akwarelistów ma na celu wzbudzenie zamiłowania do tego szlachetnego rodzaju malarstwa, które w Polsce ma tak piękne tradycje. Grupa Akwarelistów obejmuje malarzy młodszego pokolenia o dojrzałej i opanowanej technice.
W skład Grupy Akwarelistów wchodzą: Apoloniusz Kędzierski (prezes honorowy), Aleksander Jakimczuk, Zdzisław Kraśnik (skarbnik), Rafał Malczewski, Tadeusz Nartowski, Maciej Nehring (prezes), Józef Oźmin, Maria Rogowska (sekretarz), Bolesław Surałło, Maria Wolska-Berezowska, Maria Sopoćko.

Pierwsze wystawy Grupy Akwarelistów odbędą się w Warszawie i Krakowie w miesiącach zimowych.

W roku bieżącym zgłoszono do konkursu „Ukwiecenia Warszawy" 484 obiekty (w roku zeszłym 280). Za najefektowniejsze

i najstaranniejsze przybranie i utrzymanie balkonów, okien i ogródków rozdano 110 nagród, w tym wielka nagroda Prezydenta Miasta, Dyplomy Uznania Zarządu Miejskiego, 30 nagród Zarządu Miejskiego wartości po 50 zł każda, nagroda Związku Stowarzyszeń Wielkiej Warszawy, nagroda Tow. Ogrodniczego Warszawskiego, 3 dyplomy uznania Warszawskiego Tow. Ogrodniczego, nagroda Tow. Ogródków Działkowych, nagroda Tow. Miłośników Ogrodnictwa oraz szereg listów pochwalnych.
W skład Komisji Konkursowej wchodzili pp.: dyr. Danielewicz, dyr. Skrzetuski, prezes Wędolowski, dyr. Schönfeld, T. Modzelewski, arch. Nagórski, p. Humlowa, inż. Kozierowski, inż. Sawicki, red. Grek.

W Poznaniu wystawa w „Salonie 35“ dała nam wyłączny pokaz rysunków i akwareł 28 artystów; wystawiono 94 prace: rysunki ołówkiem, tuszem i piórem, gwasze, rysunki podkolorowane i akwarele.
Do najbardziej wartościowych prac na wystawie należały „Kwiaty“ Wilkanowicza, pejzaże Grabowskiego, jednotonowe rysunki tuszem Taranczewskiego, obrazy Pękalskiego o swoistej fakturze i kolorycie, „Sceny w kawiarni“, akwarele Winklera i Centnerszwerowej. Poza tym zasługiwały na uwagę „Głowa“ Czyżewskiego i akwarele Potworowskiego.

W salonach Klubu Obywatelskiego w Gdyni, gdzie mieści się już wystawa Grupy Gdyńskich Artystów-Plastyków, otwarta została Wystawa Projektów na herb Gdyni, obejmująca najlepsze prace z 800 nadesłanych na konkurs, w którym wzięli udział plastycy z całej Polski.



ANTONI KENAR. Model płaskorzeźby w kapliczce cmentarnej na Rossie w Wilnie.

W związku z rozporządzeniem wydanym przed kilku laty przez p. Prezydenta Rzeczypospolitej o opiece nad zabytkami, urząd wojewódzki uznał w Krakowie szereg budynków posiadających wartość artystyczną, kulturalną lub historyczną za zabytki, które podlegają ochronie prawnej.

Prowadzone intensywnie w tym kierunku prace konserwatora okręgowego są już na ukończeniu. Wszelkie projekty odnawiania lub przeróbek budynków zabytkowych muszą uzyskać zezwolenie urzędu konserwatorskiego przy województwie.

Przy tej sposobności podkreślić należy, że w Krakowie całe cztery dzielnice — śródmieście, Wawel, Stradom i Kazimierz — podpadają pod ochronę prawa o zabytkach ze względu na historyczne ich znaczenie i charakter miasta. Ponadto liczne kościoły, budynki mieszkalne, mury etc. uznane zostały za zabytki.

Ostatnio zarząd miasta został powiadomiony, że również dawne Gimnazjum Nowodworskiego z 17 w., powstały z połączenia szeregu domów gotyckich z 15 w. kompleks budynków Biblioteki Jagiellońskiej (pierwotnie Coll. Maius) przy ul. Św. Anny 8, oraz dom przy ul. Św. Anny 6, który stanowią powstałe w 18 w., a później złączone kamienice: Pryamowska, Arnelowska i „Pod kominkiem", dalej Coll. Juridicum przy ul. Grodzkiej 53, dawny arsenał królewski przy ul. Grodzkiej 64, oraz dom „Pod Gruszą" przy ul. Szczepańskiej 11, sięgający w swych początkach 15 w., później przebudowany — uznane zostały za zabytki i podlegają prawnej ochronie i opiece konserwatora okr. przy urzędzie wojewódzkim w Krakowie.

13 września 1936 r. w Lublinie powstał „Związek Artystów Plastyków w Lublinie". Założycielami stowarzyszenia są: Zygmunt Bartkiewicz, Witold Boguski, Franciszek Czekay, Adam Dremont, Władysław Filipiak, Julian Kurzątkowski, Zofia Kwapiszewska, Michał Hołyński, Julian Lisowski, Witold Olpiński, Janina Rybińska, Tadeusz Śliwiński, Wiktor Turczyński, Krystyna Wiercieńska, Karol Westfal, Wiktor Ziółkowski, Rudolf Hornberger.

W Żarnowcu na wybrzeżu polskim, w kościele parafialnym, stanowiącym dawny kościół poklasztorny ss. benedyktynek, za jednym z ołtarzy odkryta została niezwykle cenna i ciekawa rzeźba Piety gotyckiej z XIV stulecia. Rzeźbę znano jako twarz Madonny, gdyż reszta rzeźby była zakryta. Od dwustu lat Pieta nie była odsłaniana. a rzeźbę zaliczano do słynnych Madonn kaszubskich. Cała figura wskazuje delikatną snycerską robotę. Twarz Madonny odznacza się rzadkim wdziękiem, oblicze zaś Chrystusa jest przepiękne. Zabytek wydobyty z ołtarza okazał się mocno nadżarty przez czas, a drzewo zmurszałe.

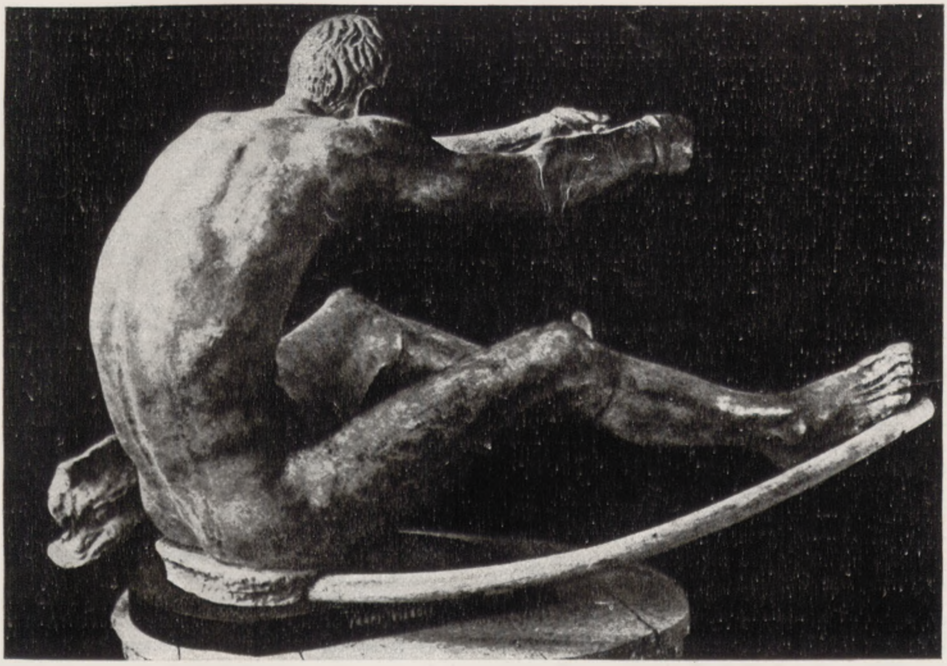
KRONIKA ZAGRANICZNA

Twórca Nowoczesnych Igrzysk Olimpijskich. Pierre de Coubertin, pragnął już z pierwszymi igrzyskami w r. 1894 związać również międzynarodowy pokaz piękna, wyrażającego się w poezji i literaturze, w muzyce i sztukach plastycznych. Jednakże dopiero na Olimpiadzie r. 1912 w Sztokholmie udało się zgromadzić eksponaty artystyczne. Zwycięzcą został wówczas sam wielki Coubertin — anonimowy twórca Ody do Sportu.

Dopiero po wojnie, właściwie na Olimpiadzie Amsterdamskiej, dzieła sztuki, a specjalnie sztuki plastycznej, stanęły na właściwym poziomie. (Jak wiadomo, jednym z laureatów został wówczas ś. p. Władysław Skoczylas).

Na ostatniej Olimpiadzie Berlińskiej 24 państwa reprezentowane były przez 900 utworów ze wszystkich dziedzin sztuki. Jeżeli chodzi o architekturę, prym wiodą bezsprzecznie Niemcy, które zresztą miały tu oczywiście najdogodniejsze warunki dla swych ekspozycyj. Oczywiście na pierwszym miejscu należy postawić nazwisko Wernera Marcha, autora, Stadionu Olimpijskiego. Bardzo ciekawie zaprezentowali się również twórcy belgijscy oraz Włosi, a Francja niestety świeciła nieobecnością, nad czym obecnie bardzo ubolewa cała artystyczna prasa francuska.

W malarstwie i grafice złotego medalu nie przyznano nikomu. Srebrny medal otrzymał R. H. Eisenmenger (Austria), brązowy — Takaharu Fujita (Japonia). W dziale szkiców i akwarel złotego medalu również nie przyznano. Srebrny medal otrzymał R. Dazz (Italia), brązowy — Suiaku Suzuki (Japonia). W grafice użytkowej złoty medal — A. W. Diggelmann (Szwajcaria), srebrny medal — A. Hierl (Niemcy), brązowy medal St. Ostoja Chrostowski (Polska). W dziale rzeźby złoty medal przypadł F. Vignoli (Italia), srebrny medal — A. Breker (Niemcy), brązowy — S. Blomberg (Szwecja). Za płaskorzeźbę złoty medal przyznano E. Sutorowi (Niemcy), srebrny medal J. Klukowskiemu (Polska), brązowego medalu nie przyznano nikomu. W dziale plakiet złotego medalu nie przyznano nikomu. Srebrny medal otrzymał L. Marcante (Italia), brązowy — J. Dupon (Belgia).



F. VIGNOLI. Wioślarz. Złoty medal na wystawie olimpijskiej w Berlinie.

Poza powyższymi nagrodami przyznano szereg „wzmianek honorowych". Polsce przypadły dwie: w dziale malarstwa otrzymał ją E. Arct (Hokej o zmroku), w dziale rzeźby — F. Masiak (Łyżwiarka).

W związku z Olimpiadą zorganizowano w muzeach berlińskich kilka wspaniałych wystaw. Więc przede wszystkim „Sport u Greków", która to ekspozycja, przygotowywana z niezwykłą starannością i troskliwie kompletowana, była niemal kompletna — oczywiście, o ile jest to możliwe w dzisiejszych warunkach. Jeżeli nie podobna było umieścić na niej ani „Hermesa" Praksytelesa, ani „Atlety" Mirona — to wystarano się przynajmniej o doskonałe kopie i odlewy wszystkich niemal arcydzieł greckich związanych z tematem. A muzea niemieckie posiadają wszakże niemałą ilość i oryginałów. Niewielka Kwadryga, słynna płaskorzeźba z marmuru z V w.; statua młodego atlety z Naxos z VI w.; przepiękne „Modlące się dziecko" — posąg z brązu z V w.; Zeus ciskający piorunem, mały koń, datujący się z VIII w., cały szereg posążków brązowych i przepięknych waz malowanych.

Druga wystawa obejmowała modele antyczne związane z Olimpiadami; trzecia wreszcie — czysto dokumentarna — zawierała wszelkie przejawy plastyczne, związane ze sławą Olimpii — kołyski Igrzysk: a więc komplet odlewów i modeli plastycznych świątyni Zeusa, plany architektoniczne, mapy plastyczne oraz świetne zbiory fotograficzne, dokonane w czasach najnowszych badań nad ruinami.

W Paryżu w połowie listopada nastąpiło otwarcie salonu pod egidą „Sport i Artyści". Jest to IV z kolei wystawa tego salonu, który w roku bieżącym wprowadza, jako pewną nowość, salę poświęconą specjalnie portretom championów sportowych.

Interesująca wystawa zapowiada się w Paryżu na grudzień. Urządza ją Związek Młodych Artystów, który postawił sobie za cel urządzanie wystaw dorocznych młodych oraz przychodzenie im z pomocą materialną i moralną, przez zgrupowanie amatorów i intelektualistów, pragnących popierać i propagować niezależną sztukę współczesną. Każdy z wystawców będzie reprezentowany

przez 4 obrazy, które specjalna komisja, wyłoniona spośród Związku, wybierze z całokształtu jego twórczości. Ponieważ Salon Młodych Artystów ma być syntezą stale odnawiającą się wysiłków artystycznych danego roku, będą na nim przede wszystkim uwidoczniane mało znane lub też zupełnie jeszcze nie ujawnione talenty; żaden artysta natomiast nie będzie na Salonie wystawiał więcej niż pięć razy. To wytłumaczy nieobecność niektórych młodych malarzy, wybitnych, lecz uznanych przez publiczność i nie potrzebujących już poparcia Związku.

W Oranżerii w Tuileriach zapowiedziana została seria wystaw specjalnie interesujących. I tak po wystawie cezannowskiej, która trwała do końca października, zajął tam miejsce „Rubens i jego epoka"; wspaniały ten artysta będzie królował tu prawdopodobnie aż do stycznia 1937 r. Następnie zapowiadają Degasa, a na maj naznaczona jest — w związku z Wielką Wystawą r. 1937 — ekspozycja prymitywów francuskich. Po nich zaś zdecydowana już jest wystawa Van Gogha.

W związku z przygotowaniami do Wielkiej Wystawy 1937 r. tegoroczny Salon Jesienny rozpoczynający się 10 października nie odbędzie się w Wielkim Pałacu (Grand Palais), lecz w prowizorycznym pawilonie na Esplanade des Invalides.

W gmachu Seminarium w Wersalu otwarta została wystawa francuskiej sztuki kościelnej dawnej i współczesnej.

W Muzeum Jeu de Paume w Paryżu otwarta zostanie na wiosnę 1937 roku wielka wystawa sztuki austriackiej.

W kołach artystycznych, w szczególności zaś w Paryżu krążą uparcie wieści, jakoby Picasso miał zostać mianowany konserwatorem Muzeum w Madrycie. W związku z tym powtarza się nie pozbawioną swoistej pikanterii pogłoskę, że radykalna Hiszpania ma ogłosić kubizm jako oficjalną, p a ń s t w o w ą doktrynę estetyczną.

W Sorbonie utworzono specjalne kursy dla przyszłych konserwatorów zabytków historycznych. Są one pod opieką Instytutu Urbanistyki oraz Szkoły Sztuk Pięknych. Wykładowcami w tym roku będą pp.: Aubert, M. J. Verrier i Hautecoeur. Kurs ma trwać dwa lata, a przeznaczony jest przede

J Ó Z E F K L U K O W S K I. Piłka nożna. Srebrny medal na wystawie olimpijskiej w Berlinie.



wszystkim dla młodych architektów, którzy poświęcić się chcą budownictwu zabytkowemu.

W Muzeum w Wiesbadenie otwarta została wystawa p. n. „Dwa stulecia pejzażu niemieckiego 1700—1900“.

W Berlinie, w Galerii Gurlitta, obyło się otwarcie wystawy prac polskiego artysty malarza Michała Jana Kędziora. Wystawa obejmuje serię kilkudziesięciu projektów kostiumów do różnych sztuk teatralnych. Otwarcia wystawy dokonał kierownik Instytutu Polsko-Niemieckiego Arnim w obecności ambasadora R. P. Lipskiego i licznych zaproszonych gości.
Poza Polską Kędzior znany jest od szeregu lat na terenie Austrii, gdzie pracuje m. in. dla wiedeńskiego Burgteatru, projektując kostiumy i dekoracje teatralne.

W związku z tegorocznymi Targami Lipskimi otwarta zostanie w Lipsku wystawa „Sztuka w budownictwie“.

W Wiedniu otwarta została LXXII wystawa Hagenbundu, na której zwraca m. in uwagę rzeźba Heleny Carno, przedstawiająca głowę Marszałka Piłsudskiego.

W Bazylei odbył się XIV Międzynarodowy Kongres Historyków Sztuki. W skład delegacji polskiej na kongres weszli dr Hilary Świencicki, docent U. J. K. i p. Stanisława Sawicka, kierowniczka gabinetu rycin Biblioteki U. J. P.
Prof. Szydłowski wygłosił dwa referaty: 1) O polichromii ołtarza Mariackiego Wita Stwosza, 2) O witrażach Mehoffera w katedrze fryburskiej oraz o witrażach St. Wyspiańskiego.
Kongres obradował do dn. 9 września, przy czym obrady toczyły się kolejno w kilku miastach. Z Bazylei przeniesione zostały do Zurichu, Berna, Lozanny, wreszcie do Genewy, gdzie nastąpiło zamknięcie kongresu.
Program kongresu objął szereg wycieczek do miejscowości interesujących z punktu widzenia historii sztuki. W miastach, w których obradował kongres, urządzone zostały m. in. następujące wystawy.
W Bazylei: w Kunsthalle — Wystawy rzeźby i architektury katedralnej, w Gabinecie Rycin — Wystawa sztychów XV i XVI wieków: w Bibliotece Uniwersyteckiej — Wystawa poświęcona Erazmowi Rotterdamskiemu.
W Zurichu: w Muzeum Sztuk Pięknych — Malarstwo szwajcarskie w epokach klasycyzmu i romantyzmu; w Gabinecie Rycin Politechniki — Grafika szwajcarska w epoce Renesansu i Baroku; w Muzeum Sztuki i Rzemiosła — Architektura i sztuka stosowana szwajcarska od 1920 do 1936 r.; w Bibliotece Centralnej — Ilustracja książkowa w Szwajcarii Niemieckiej w XVIII w.
W Bernie: w Muzeum Sztuk Pięknych — Malarstwo szwajcarskie od XVI do początków XVIII wieku; w Kunsthalle — Malarstwo szwajcarskie XIX w., a w Bibliotece Narodowej — Ilustratorzy szwajcarscy XIX i XX w., w Dyrekcji Archiwów — Szwajcarskie dokumenty historyczne.
W Lozannie: w pałacu Rumine — Grafika szwajcarska od 1830 do końca XIX w.; w Katedrze — rzeźby katedralne i wyniki ostatnich prac wykopaliskowych.
W Genewie: Muzeum Sztuki i Historii — Sztuka genewska w końcu XVIII i początkach XIX w.; Biblioteka Uniwersytecka — portrety, manuskrypty iluminowane i sztychy.
W Lucernie: w Muzeum Sztuk Pięknych — Współczesna sztuka szwajcarska.



ADOLF WAMPER. Rzucająca oszczepem. Z wystawy olimpijskiej w Berlinie.

W Neufchatel: Muzeum Sztuki — Szwajcarskie malarstwo alpejskie.

Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji XX Biennale została zamknięta uroczyście w dniu 30 września r. b.
Wystawa ta cieszyła się ogromną frekwencją. Katalog jej, liczący 436 stron druku i 104 reprodukcje (m. in. z dzieł St. Ostoja-Chrostowskiego i Augusta Zamoyskiego), ukazał się już w trzecim wydaniu.
Prasa włoska podaje bardzo pochlebne recenzje o Pawilonie Polskim.

Wobec niezwykłego zainteresowania, jakie wzbudzała na XX Biennale weneckiej kolekcja obrazów Tadeusza Makowskiego (1882—1932) w Pawilonie Polskim, prof. Karol Moll uprosił komisarza Sekcji Polskiej dr M. Tretera o wystawienie tej kolekcji w Wiedniu w gmachu „Secesji".
Kolekcjonerzy paryscy, do których w większości należą dzieła znakomitego malarza i istniejące w Paryżu Tow. im. T. Makowskiego dali już swe przyzwolenie.
Wystawa odbędzie się w październiku. Równocześnie w „Secesji" wystawiona będzie kolekcjach prac znanego austriackiego malarza O. Kokoschki.

W wiedeńskiej Albertinie otwarto wystawę p. n. „Pejzaż holenderski współczesny Rembrandtowi". Na całość składają się prace samego Rembrandta w liczbie około 30, jego poprzedników: Avercampa, Ezajasza i Jana van de Velde, Jana van Goyena, Cl. J. Vischera i innych, oraz pejzaże uczniów i naśladowców, jak Lievens, Govaert Flinck, Gerhard van den Eeckhout. Ze współczesnych Meindert Hobbema, Jakub Ruisdael, Hendrik Saftleven uzupełniają swymi pracami tę ze wszech miar interesującą i doskonale zorganizowaną wystawę, ilustrującą w sposób wyczerpujący problemy malarstwa pejzażowego XVII wieku w Holandii.

Poza oficjalnymi wystawami polskimi, organizowanymi przez Tosspo i inne stowarzyszenia polskie, krążą po różnych krajach bardzo użyteczne z punktu widzenia propagandy wystawy okrężne. Są to ze względu łatwego transportu po większej części pokazy prac graficznych artystów polskich. Od dwóch lat krąży po Francji taka wystawa, organizowana przez stow. „Les Amis de la Pologne" i jego niestrudzoną sekretarkę generalną p. Rose Bailly; w Ameryce p. Maria Werten coraz to w innym mieście pokazuje dzieła sztuki polskiej i uzupełnia wystawy odczytami o sztuce, a dr Irena Piotrowska wraz z biurem propagandy sztuki polskiej w Nowym Jorku coraz to inne i w innym mieście urządza imprezy. Teraz znów, dzięki staraniom konsula polskiego w Kansas i studenta weterynarii Hyman Harkavy, wystawiono w Manhattan i w Youngtown w Kansas zbiór prac graficznych polskich, o których prasa tamtejsza wyraża się z wielkim uznaniem. Zbiór ten, częściowo uzupełniany i zmieniany, wędruje już od lat trzech i poprzednio był wystawiany w Akademii Sztuki, w Honolulu, w Roehrich Museum w N. Jorku, w Galerii Sztuki w Manchesterze i w wielu innych miastach.
Prasa podnosi rozmaitość ujęcia, techniki i tematów. Podobają się ogólnie drzeworyty Skoczylasa z motywami góralskimi, prace Konarskiej o tematach sportowych, Przysłowia Duninówny, Don Kiszot Mrożewskiego, legendy i koty Goryńskiej. Ogółem krytyka odnosi się nader przychylnie do wszystkich eksponatów.

Wystawa objazdowa Pięknej Książki Polskiej w Ameryce, znajdująca się pod opieką Polish Art Service w New Yorku, cieszy się dużym powodzeniem wśród Amerykanów, których interesuje przede wszystkim odrębny charakter książki polskiej, oparty o motywy polskiego folkloru.
Wystawa zainaugurowana została w kwietniu w New Yorku, w International Art Center. W czerwcu została ona dołączona do dużej poglądowej wystawy prac szkolnych i dziecięcych, zorganizowanej przez Radę Polskiej Szkoły Dokształcającej w Detroit, Michigan, w Polskim Domu Narodowym. Wystawa Pięknej Książki Polskiej stanowiła tutaj dział niezależny, wraz z pięknymi makatami, ręcznie tkanymi techniką kilimową przez Irenę Rejewską-Obrembinę z Mysłowic na Górnym Śląsku.
W sierpniu otwarta została wystawa Pięknej Książki Polskiej w Cleveland Public Library, w stanie Ohio. Odbywa się ona tam z okazji ogromnej, całe lato trwającej wystawy, zwanej Great Lakes Exposition, w której biorą udział zarówno wszystkie firmy kupieckie w Cleveland, jak i instytucje naukowe i artystyczne. Miasto Cleveland spodziewa się około czterech milionów turystów z okazji tej wystawy ogólnej.

W Rio de Janeiro otwarta została wystawa prac malarki polskiej p. Heleny Teodorowiczowej-Karpowskiej. Protektorat nad wystawą objęło towarzystwo polsko-brazylijskie „Kościuszko" oraz związek artystów brazylijskich. Inauguracji wystawy dokonał prezes stowarzyszenia artystów brazylijskich dr Celso Kelly, podnosząc w swym przemówieniu talent malarki polskiej oraz

stwierdzając ciągły postęp w dziedzinie zbliżenia kulturalnego polsko-brazylijskiego.

W Argentynie ogłoszono konkurs dla artystów rzeźbiarzy wszystkich narodowości na projekt pomnika generała Roca. Do dyspozycji artysty, któremu zostanie powierzone wykonanie pomnika, przeznaczona została suma 250.000 piastrów (ok. 1.250.000 fr). Przewidywane są poza tym nagroda II (6.000 piastrów) i III (4.000 piastrów). Modele nadsyłać należy do 7 listopada, po czym przeznacza się 13 miesięcy na wykonanie samego pomnika.
O bliższe informacje zwracać się należy do poselstwa argentyńskiego w Paryżu, 6 rue Christophe Colomb.

Muzeum w Dayton, stan Ohio, zakupiło obraz Bolesława Cybisa „Narzeczona".
Dotąd w muzeach amerykańskich znajdują się jedynie dwa obrazy Boznańskiej i Zaka.

W różnych krajach „sezon" malarski rozpoczął się już we wrześniu w tym roku. W Belgii, w brukselskiej galerii „Giroux" otwarto doroczną wystawę „młodych". W epoce, kiedy w rozmaitych kołach krzyczy się o „śmierci malarstwa", Belgowie umieją dawać rok rocznie interesujący przegląd sił młodego pokolenia artystycznego, które nie mieści się w reprezentacyjnych salonach, ani na ekspozycjach poszczególnych ugrupowań. Na tegorocznej wystawie oglądamy obrazy 21 malarzy. Najbardziej interesująco zapowiada się Lucien Lepage. oraz Armand Vanderlick, zdający się być pod wpływem — w najlepszym sensie — Matisse'a.
W Pradze Czeskiej sezon otworzyła wystawa w pawilonie Myslbek 5 kobiet: czterech malarek (Sramkova, Fortowva, Klenkova i Mackova), oraz jednej rzeźbiarki (Dohnalova-Pesanova). Artystki te należą do grupy plastyczek „Kruh". W związku z zapowiadaną międzynarodową wystawą plastyczną kobiet, eksponaty członkiń „Kruhu" wzbudziły duże zainteresowanie również za granicą.

Pod egidą Towarzystwa Sztuk Pięknych, w związku z XIV Międzynarodowym Kongresem Historii Sztuki, odbyła się we wrześniu w Genewie wystawa studiów z natury, akwarel, litografij i drzeworytów Aleksandra Calame'a (1810—1864).

KOMUNIKAT ZARZĄDU BLOKU Z. A. P.

Na Dorocznym Walnym Zgromadzeniu, odbytym w dniu 28.V b. r. władze Bloku Z. A. P. ukonstytuowały się w sposób następujący:

Rada:

1. Bylina Michał,
2. Cieślewski Tadeusz (syn),
3. Jastrzębowski Wojciech,
4. Kamiński Zygmunt,
5. Kokoszko Edward,
6. Krasnodębska-Gardowska Bogna,
7. Manteuffel Edward,
8. Podoski Wiktor,
9. Pruszkowski Tadeusz,
10. Schneider Roman,
11. Strynkiewicz Franciszek,
12. Zamoyski Jan.

Zarząd:

1. Sigmund Marian — prezes,
2. Bohdanowicz Julian — wiceprezes,
3. Cybis Bolesław — wiceprezes,
4. Tereszczenkowa Jadwiga — sekretarz,
5. Aret Eugeniusz — skarbnik,
6. Wincze Władysław.

Komisja Rewizyjna:

1. Bartoszewicz Włodzimierz,
2. Kubicki Jeremi,
3. Płużański Stefan.

Sąd Koleżeński:

1. Kaiser Jan,
2. Podoski Janusz,
3. Pruszkowska Zofia,
4. Rak Aleksander.

POWSZECHNE STOWARZYSZENIE NAUCZYCIELI RYSUNKU.

Warszawa, Wybrzeże Kościuszkowskie 37.

Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku w ostatnich latach podjęło wysiłki w celu rozwoju zakresu działania i wyjścia z pracą na szerszy teren. Pod tym kątem widzenia były opracowywane uzupełnienia i zmiany niektórych paragrafów Statutu, które uzyskały zatwierdzenie Komisariatu Rządu jesienią b. r. Charakterystyczną cechą nowego statutu jest możność działania na całym terenie Rzeczypospolitej. W każdej miejscowości, w której istnieje przynajmniej pięciu członków Stowarzyszenia, może powstać Koło po uzyskaniu zgody Zarządu Głównego.
Akceptowanie powyższej reformy statutu było głównym punktem obrad ogólnego zebrania dorocznego członków Stowarzyszenia, które odbyło się dn. 15 listopada b. r. Obszerne sprawozdanie z działalności Zarządu za r. ub. zobrazowało stopień aktywności Stowarzyszenia. Zwracamy tu uwagę na parę ważniejszych momentów.
Zarząd rozesłał w r. b. do wszystkich prawie wyższych zakładów naukowych w Polsce — ankietę dotyczącą znaczenia nauki

rysunku w ogólnym wykształceniu. Odpowiedzi (drukowane w poprzednim numerze „Plastyki“) świadczą o zupełnej jednomyślności Senatów tych uczelni w docenianiu ważności nauki rysunku w szkołach ogólnokształcących. W sprawie przywrócenia obowiązku nauczania rysunku oraz w sprawie wyznaczenia fachowych instruktorów i wizytatorów nauki rysunku — Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku wystąpiło z memoriałem do Min. W. R. i O. P., doręczonym osobiście przez Rekt. Pruszkowskiego i Rekt. Jastrzębowskiego. Sprawa jednak załatwiona została odmownie.

Zebranie ogólne przyjęło sprawozdanie z działalności pięciu sekcji: finansowej, odczytowej (odbyło się 7 odczytów), wydawniczej (w przygotowaniu jest druk sprawozdań z Międzynarodowych Kongresów Nauczycieli Rysunku), sekcji szkół ogólnokształcących oraz sekcji bibliotecznej (biblioteka otwarta będzie w poniedziałki w godz. 17—21; ul. Wiejska 7, m. 2). Zarządowi udało się ostatnio uzyskać dla członków Stowarzyszenia prawo wolnego wstępu do następujących muzeów i instytucji: Państwowe Zbiory Sztuki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Wojska, Instytut Propagandy Sztuki, T-wo Zachęty S. P.

Prezesem nowego zarządu wybrało zebranie ogólne — Rektora W. Jastrzębowskiego. Z ważniejszych uchwał powziętych na ogólnym zebraniu wymienić należy — decyzję zorganizowania w ciągu roku wystawy sztuki dziecka (ewentualnie w I. P. S.). Postanowiono również kontynuować nadal akcję odczytową. Z zakresu dydaktyki uchwalono, aby Stowarzyszenie zajęło się opracowaniem modeli rysunkowych, oraz znormalizowaniem bloków rysunkowych. Ogólne zebranie przyjęło poza tym wniosek, aby zwrócić się do Kół fizyków, przyrodników i ognisk zajęć praktycznych z prośbą o wyrażenie opinii o uczniach przygotowanych i nieprzygotowanych z rysunku.

Na zakończenie dodamy, że zebranie ogólne wypowiedziało się za popieraniem miesięcznika „Plastyka“, jako placówki pokrewnej — w szerszym znaczeniu — poczynaniom kulturalno-artystycznym Stowarzyszenia. Członkowie Stowarzyszenia posiadają 20% zniżki w prenumeracie.

Redaktor: Mieczysław Schulz. Wydawca: Eugenjusz Arct.

 Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka. Warszawa. Składał: Gustaw Załuski. Tłoczył: L. Smoleński i F. Gogol.